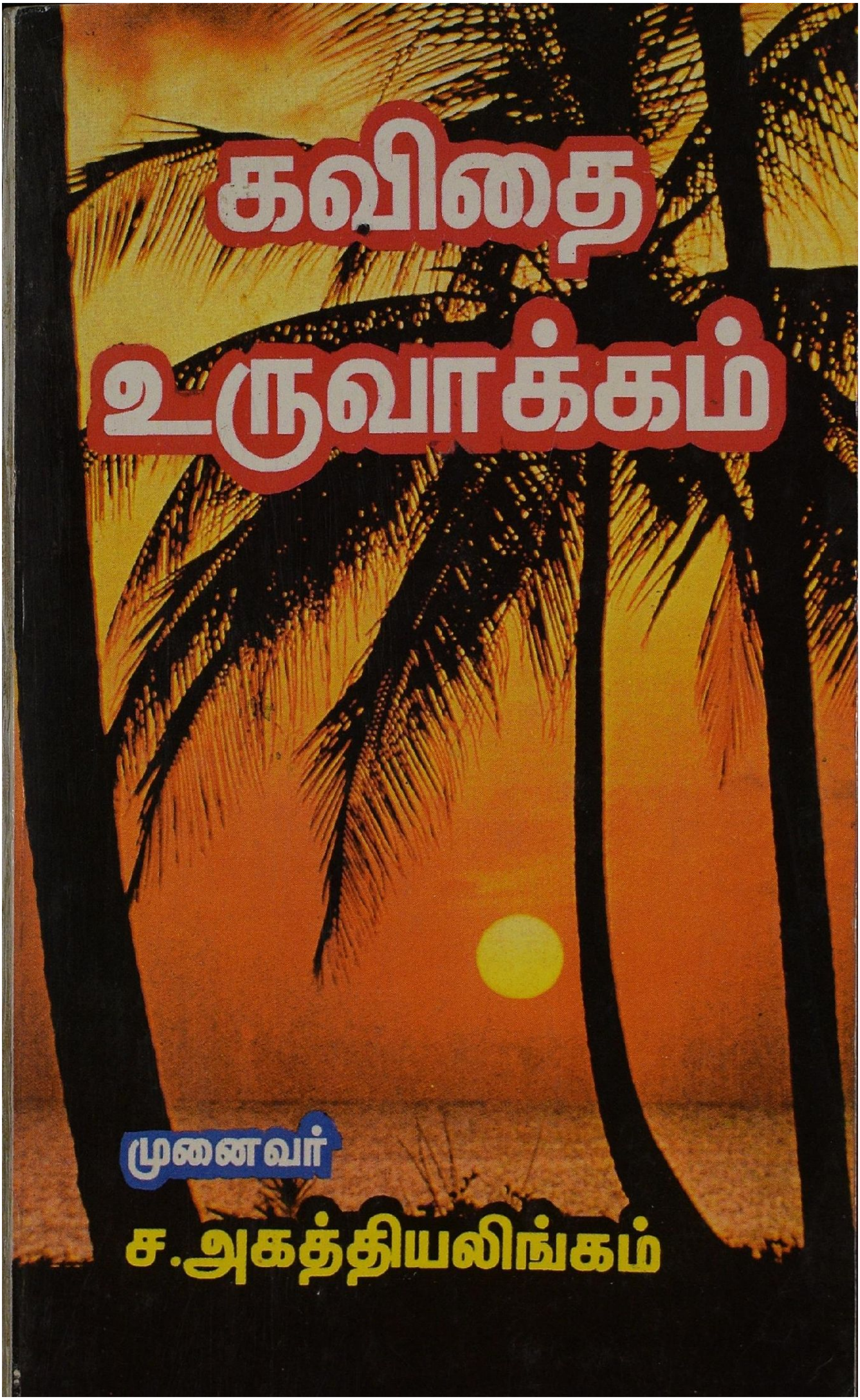

கவிதை
உருவாக்கம்
முனைவர்
ச.அகத்தியலிங்கம்

கவிதை உருவாக்கம்

முனைவர் ச. அகத்தியலிங்கம்

மணிவாசகர் பதிப்பகம்
8/7 சிங்கர் தெரு, பாரிமுனை,
சென்னை-600108.

முதற்பதிப்பு : 1, அக்டோபர், 1998
திருவள்ளுவர் ஆண்டு : 2029
உரிமை : ஆசிரியர்க்கு

விலை : ரூ. 55.00

மணிவாசகர் வெளியீட்டு எண் : 658

பதிப்பாசிரியர்

டாக்டர் ச. மெய்யப்பன்

டாக்டர் ச. மெய்யப்பன் அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தில் பேராசிரியராகப் பணியாற்றியவர்; திருக்குறள் இயக்கம், திருமுறை இயக்கம், தமிழிசை இயக்கம், தமிழ்வழிக்கல்வி இயக்கம் முதலிய தமிழியக்கங்களில் முழுமூச்சுடன் ஈடுபட்டு உழைப்பவர்; தமிழகப் புலவர் குழுவின் துணைத் தலைவர்; பல்கலைக் கழகங்களின் பதிப்புக்குழு உறுப்பினராகச் சிறப்பாகச் செயலாற்றி வருபவர். இவர், தமிழ் நாட்டில் பல பல்கலைக் கழகங்களில் அறக்கட்டளைகள் நிறுவியுள்ளார்; பதினாறு நூல்களின் ஆசிரியர். இவர் எழுதிய 'தாகூர்' நூல் தமிழக அரசின் முதற் பரிசு பெற்றது. தமிழ் நூல் வெளியீட்டுத் துறையில் சாதனைகள் பல புரிந்த செம்மலாகிய இவர், துறைதோறும் தமிழுக்கு ஆக்கம் தரும் நல்ல நூல்களைச் செம்பதிப்பாக வெளியிடுவதைத் தம் வாழ்வின் குறிக்கோளாகக் கொண்டுள்ளார். இவருடைய தமிழ்ப் பணியைப் பாராட்டிக் குன்றக்குடி அடிகளார், 'தமிழவேள்' என்னும் விருதினை வழங்கியுள்ளார். குளித்தலை கா.சு. பிள்ளை இலக்கியக்குழு, 'தமிழ் நெறிக் காவலர்' என்னும் விருதினை அளித்து இவரைச் சிறப்பித்துள்ளது. பதிப்புச் செம்மல் என அறிஞர்கள் இவரைப் பாராட்டுவர்.

கிடைக்குமிடம் :

மணிவாசகர் நூலகம்

12-B, மேல சன்னதி, சிதம்பரம் - 608 001.
8/7, சிங்கர் தெரு, பாரிமுனை, சென்னை - 600 108.
28-A, வடக்கு ஆவணி மூல வீதி, மதுரை - 625 001.
15, ராஜ வீதி, கோயமுத்தூர் - 641 001.
28, நந்தி கோயில் தெரு, திருச்சி - 620 002.

தொலைபேசி :

சிதம்பரம்	: 23069	சென்னை	: 561039
மதுரை	: 622853	கோயமுத்தூர்	: 397155

திருச்சி : 706450

அச்சிட்டோர் : பாரி ஆப்செட் பிரிண்டர்ஸ். போன் : 5950958

என் அருமை

மாமனார், மாமியார்

ப. வேலாயுதம் பிள்ளை

வே. கோலம்மாள்

நினைவாக.

ஒரு கவிதை உருவாகிறது

பதிப்புச் செம்மல், தமிழவேள் ச. மெய்யப்பன்

ஒரு மொழிக்கு வளம் சேர்ப்பன, அம்மொழியில் தோன்றிய இலக்கியங்களே. தமிழ்மொழி தொன்மையானது. அதன் இலக்கிய வளம், அளவிடற்கரியது. சங்ககாலம் தொடங்கி இன்று வரை புதிய புதிய வடிவங்களைப் பெற்று, தமிழ் முன்னைப் பழமைக்கும் பழமையாய், பின்னைப் புதுமைக்கும் புதுமையாய் நாளும் வளர்ந்து வருகிறது. கபிலர் முதல் கண்ணதாசன் வரை. வன்பரணர் முதல் வைரமுத்து வரை நாளும் புதிய வடிவங்களைப் பெற்றுக் கவிதை உருவாக்கப் பெற்று வருகிறது. தமிழ்ப் படைப்பாளிகளின் வளமான கற்பனைகளும் வற்றாத கருத்துக்களும் சீரிய வடிவமைப்புத் திறனும் தமிழ்க் கவிதைகளுக்கு நிலைபேறு அளித்து, தமிழ் மொழியின் சீரிளமைத் திறம் காத்து வருகின்றன. மொழி உருவாக்கம், இலக்கண உருவாக்கம் என்பன போல் கவிதை உருவாக்கமும் இன்று அறிஞர்களால் ஆராயப் பெறுகிறது.

ஒரு கவிதை தோன்றுவதற்குரிய காலம், சூழல், களம், கவிஞனின் அறிவாற்றல், படைப்பாற்றல், ஆளுமை அவன் படைப்புக்கு வலிமை சேர்க்கின்றன. கவிஞன் நெஞ்சில் கருக் கொண்டு, சிந்தையில் கிடந்து ஊறி செவ்விய இலக்கிய வடிவம் பெறுகிறது. கவிதை சிறக்க பல்வகைக் காரணிகள் அடிப்படையாக அமைகின்றன. கவிதை வாழ்வு பெறவும், நிலை பெறவும் கவிதையாக்கத்தின் கட்டமைப்பே பெரிதும் துணை செய்கிறது.

ஒரு கவிதை உருவாகும்போது அதன் தோற்றமும் அது பெறும் மாற்றமும் அதன் வளர் நிலைகளும் இங்கே ஆராயப் பெறுகின்றன. ஒவ்வொரு கவிதைக்கும் உள்ள தனிக் கூறுகளே அக்கவிதைக்குச் சேர்க்கும் வலிமை.

கவிஞனின் மொழிப்புலமை, உலகியல் அறிவு, உன்னதமான எண்ண ஓட்டம், உயிர்க்குலத்தின் மேல் உள்ள நம்பிக்கை, இலட்சிய இலக்குகள் கவிதை உருவாக்கத்தில் பெறும் இடம் இங்கே ஆராயப் பெறுகின்றன.

புதிய திறனாய்வு நெறியில் கவிதைக் கூறுகள் அனைத்தும் தனித்தனியாகவும் ஒருங்கிணைத்தும் ஆராயப் பெறுகின்றன.

இந்நூலை இயற்றிய அறிஞர் அகத்தியலிங்கம் புகழ்மிக்க அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தின் தமிழ்க் கொடை 1955-57இல் அங்கு என்னுடன் முதுகலை பயின்றார்கள். கற்றலில் ஆர்வம் காட்டிக் கற்றார்கள். முதல் வகுப்பில் முதல் மாணவனாகத் தேர்ச்சி பெற்றார்கள். அன்று தொடங்கி இன்றுவரை படிப்பும் எழுத்தும் இவர்கள் வாழ்க்கை நெறியாகி விட்டன. கடந்த 40 ஆண்டுகளாக இவர்கள் ஓய்வின்றி உழைப்பதை நான் உடனுறைந்து அறிபவன்.

அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தில் பெருமைமிகு மொழியியல் உயராய்வு மையத்தை பன்மொழிப் புலவர் தெ.பொ. மீனாட்சிசுந்தரனார் தொடங்கினார். அது உருப்பெறுவதற்கும் பன்முக நலன்கள் பெற்றுப் பாரில் உயரவும் பல்லாற்றானும் உழைத்த பெருமை மொழியியல் அறிஞர் அகத்தியலிங்கத்தையே சாரும். 100க்கும் மேற்பட்ட இளைஞர்கள் முனைவர் பட்டங்கள் பெற வழிவகுத்தவர். திராவிட மொழிகள் அனைத்தையும் கற்பதற்குக் களம் அமைத்தவர். 100க்கு மேற்பட்ட மொழியியல் நூல்கள் மலரப் பாத்தி அமைத்தவர். ஆராய்ச்சி வேள்வி சிறக்கத் தடங்களை அமைத்தவர். பல பேராசிரியர்களின் உற்பத்திச் சாலையாக விளங்குபவர். தமிழர்களின் தனிப்பெருமையாகிய தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகத்தின் இணையற்ற இரண்டாவது துணைவேந்தராய் வீற்றிருந்து இவர்கள் ஆற்றிய பணிகள் அளவிடற்கரியன. செயல், செயல், செயல் எனத் துடிக்கும் 69 ஆண்டு இளைஞர் இவர்.

பணி ஆய்வுக்குப் பின்னும் ஓய்வறியாது உழைக்கும் இப்பேராசிரியர் திட்டமிட்டுப் பெருநூல்கள் பலவற்றை உருவாக்கி வருகிறார்கள். இவர்களது 40 ஆண்டு கல்வித் தேர்ச்சியும் பட்டறிவும் இலக்கிய அனுபவங்களும் உலகியல்

அனுபவங்களும் இவர் தம் நூலாக்கத்திற்குத் துணை நிற்கின்றன. இந்தியாவின் குறிப்பிடத்தக்க மொழிநூல் அறிஞர்களில் முதல் வரிசையர். சொற்றொடர் ஆக்க ஆய்வில் விரல் விட்டு எண்ணக் கூடிய மிகச் சிலருள் இவர் ஒருவர். ஆய்வில் தோய்வு கொண்டவராதலால் இவர் எழுத்தில் ஆராய்ச்சி வன்மை பளிச்சிடுகிறது. சங்க இலக்கியங்கள் செவ்வியல் இலக்கியங்களே என்ற அரிய பெரிய நூலை எழுதி ஏற்றம் பெற்றார்கள். இப்போது 'கவிதை உருவாக்கம்' என்னும் நூலைச் சிறப்பாக உருவாக்கியுள்ளார்கள் தொடர்ந்து தொல்காப்பியரின் கவிதைக் கோட்பாடுகள் என்ற தலைப்பில் இருபெரு நூல்களை உருவாக்கி வருகிறார்கள். உயர்தனிச் செம்மொழி தமிழ் என்பதை நிறுவுவதாலும் உலக இலக்கியங்களுக்கு ஒப்பானவை தமிழ் இலக்கியங்கள் என்பதை ஓயாது தமது உழைப்பால் உறுதி செய்து வருகிறார்.

மொழியியல்துறை மேதையாகிய இவர் இலக்கிய ஆய்வை முழுநேரப் பணியாகக் கொண்டு மூத்த தமிழுக்கு ஆக்கப்பணிகள் செய்ய வந்திருப்பது இக்கால மொழியியல் அறிஞர்கள் பின்பற்றிச் செயல்பட வேண்டிய செந்நெறியாகும். பேராசிரியர் அகத்தியலிங்கனாரின் அரை நூற்றாண்டு உழைப்பு அவருக்குப் பெயரையும் புகழையும் பெரும் பதவிகளையும் நல்கி வருகிறது.

மணிவாசகர் பதிப்பகத்தின் வளர்ச்சிக்கும் வளவாழ்விற்கும் ஆக்கத்திற்கும் மூதறிஞர் வ.சுப. மாணிக்கனார், ச. அகத்தியலிங்கம், இரா. சாரங்கபாணி, செ.வை. சண்முகம், அரவிந்தன், சக்திவேல் முதலிய அறிஞர் பெருமக்கள் உருவாக்கித் தரும் செம்பதிப்புகளே அடிப்படை. இப்பெருமக்கள் அனைவர்க்கும் பதிப்பகத்தின் நெஞ்சார்ந்த நன்றி.

முன்னுரை

சிறந்த கவிதை என்பது சிறந்த கவிஞனின் செம்மையான இதயத்தில் கருக்கொண்டு, அவன் இதழில் உருக்கொண்டு, வாசகனின் உள்ளத்தில் கால்கொண்டு காலம் கடந்து வாழும் செம்மையான ஒரு சொற்கலையாக்கமே. விரிந்து பரந்து எங்கும் வியாபித்துக் கிடக்கும் இந்த முழுப் பிரபஞ்சமே கவிதையின் கருவுக்குக் கருவாக அமைவது. அதில் வாழும் மனிதனின் செயற்கரிய செயல்கள், செம்மையான அவன் எண்ணங்கள், அவன் வாழ்வில் சந்திக்கும் பல வேறு பிரச்சினைகள், அவன் உள்ளத்தில் ஊறும் காதல் உணர்வுகள், வீர உணர்ச்சிகள், ஈரப் பண்புகள், இனிமையான அனுபவங்கள் போன்ற இன்னோரன்ன வெல்லாம் கவிதையின் பாடு பொருள்கள். கிரேக்கச் சிந்தனையாளர்களின் மொழியில் சொன்னால், மனித வாழ்வின் பல்வேறு கோணங்கள், பன்முக வாழ்க்கைக் கூறுகள், அவன் ஆசைகள், அனுபவங்கள், அபிலாஷைகள், ஆதங்கங்கள், அன்பு உணர்வுகள், அளக்க முடியாத துன்பங்கள், துயரங்கள், துயரவேதனைகள், வெடிப்புகள், குமுறல்கள், கொதிப்புகள், அவனையே கொள்ளை கொள்ளும் இதயத் தாபங்கள், அவன் இறப்பு, இல்லாமை, பொல்லாமை போன்ற இன்னும் எத்தனை எத்தனையோ மனித உணர்வுகளும் நிகழ்ச்சிகளும் கவிதைக்குக் கருவாக அமைகின்றன.

கவிஞனின் கூரிய கண்களும், கூர்த்த மதியும் உயரிய உள்ளமும் உணர்ச்சி வெள்ளம் அலை மோதும் அவன் உள்ளுணர்வும் சமுதாய அழுத்தமும் அதன் தாக்கமும் உள்ள அதே நேரத்தில் சாந்தியும் சந்துஷ்டியும் அவற்றுடன் சங்கமம் ஆகும்போது தான் கவிதைகள் பிறக்கின்றன. இதைத் தான் ரோம நாட்டுப் பாவியல் பேராசான் ஹொராஸ் "கவிதைத் தெய்வம் திருவாய் மலரும் போது உன் காதுகளைத் தீட்டிக் கொள். அமைதியிலும் சாந்தியிலும் உன் உணர்வுகளை உலரவிடு. மீண்டும் மீண்டும் சிந்தித்துச் செயல்படு. அந்தச் செயல்பாட்டில் தோன்றுவதுதான் செம்மையான செஞ்சொற் கலையாக்கம்; கவிதையாக்கம்" என அருமையாகக் கூறுவார். இதே கருத்தைத்தான் பின்னர் வோட்ஸ்வொர்த் சிறிது மாற்றி "Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings ; it takes its origin from emotion, recollected in tranquility" எனக் கூறிப் போந்தார். (1800, lines 694-96)

கவிதையாக்கம் அல்லது கவிதை உருவாக்கம் என்பது கவிதையின் மொத்த உருவாக்கமாகும். அதன் பாடுபொருளும் கவிதையின் உருவ (வடிவ) ஆக்கமும் இணைந்து நிற்கும் அவியக ஆக்கம் என்பது இங்கு நினைவு கூரத்தக்கது. அதாவது உள்ளடக்கமும் உருவ ஆக்கமும் இணைந்து நிற்கும் ஒட்டு மொத்தமான ஒரு உயிராக்கம் என்பதாகும்.

கவிதையின் கரு அல்லது உள்ளடக்கத்துக்கு உரியது இந்த முழுப் பிரபஞ்சம் என்றால் அதன் உருவ ஆக்கத்துக்கு உயிர்நாடி மனிதன் பேசும் மொழியின் ஆழ்ந்து அகன்று கிடக்கும் முழுப் பரிமாணத்தின் ஒட்டு

மொத்தமான பல வேறு கூறுகள்தான். பாஷா விசேஷங்களும் பாஷா வினோதங்களும் பாவின் பலவேறு பாஷா நுணுக்கங்களும் என்றின்னோரன்ன பலவேறு மொழிப் பரிமாணங்கள் கவிதை உருவாக்கத்தின் பங்குதாரர்கள். பிரபஞ்சம் ஆண்டவனின் அருட்பிரசாதம் என்றால் மொழி அவன் மனிதனுக்கு அளித்த ஒரு வரப்பிரசாதம் ஆகும். மொழி பற்றிக் கூறும் பிரடரிக் ஸ்லேகல் "மொழி என்பது கடவுள் மனிதனுக்கு அளித்த ஒப்பற்ற உயர்ந்த பரிசு (gift)" என்பார்.

கவிதை என்பது ஒரு கலையாக்கம் என்பது எல்லோரும் அறிந்த ஒன்றுதான். ஆனால் அந்தக் கலையாக்கத்துக்குக் கருவியாக விளங்கும் மொழியே ஒரு கலையாக்கம் என்பதைப் பலர் அறியார். மொழியே ஒரு கலைதான் என்பார் மெலூகன் என்பார். "Languages themselves are thus the greatest of all works of art" என்பது அவர் கூற்று (1954). இதனையே பிரதிபலித்து ஷெல்லியும் கூறுவார். கவிதையின் கருவியாகிய மொழி பிற கலையாக்கங்களின் கருவிப் பொருட்களிலிருந்து மாறுபட்டுள்ள நிலையில், அது நேரடியாக மனித எண்ணத்துடன் தொடர்பு கொண்ட நிலையில் அதனால் ஆக்கப்படும் கவிதையும் சிறந்து விளங்குகின்றது என்பார் அவர். (Shelley, 1821, published 1840) கவிதை என்பது "தெளிவாக, திறன்படக் கூறும் மொழியால் ஆக்கப்பட்ட ஒரு கலை". (Poetry is the art of articulate language) என்பார் காலரிட்ஜ். கவிதை, மொழிக் கலையால் உருவாக்கப்படும் மற்றொரு மாபெரும் கலையென்றால் அது மிகையாகாது. ஒரு கலையில் பிறந்த, மற்றொரு சிறந்த கலைதான் கவிதைக் கலை. எனவேதான் "மொழியே கவிதை" என்றும் "கவிதையே மொழி" என்றும் (Language is poetry; poetry is language) கூறுவர் பலர். கவிதையாக்கத்தில், அதிலும் அதன் உருவ ஆக்கத்தில் மொழியின் பங்கு மிக முக்கியம். கரு இல்லாத ஒன்று கவிதையாகாது. அது போன்றே மொழி உரு இல்லாத ஒன்றும் கவிதையாகாது. இதனால்தான் கவிதையை "Language of human passion" என்றும், "Universal language" என்றும் பலபடக் கூறுவர் பலர்.

கவிதையில் காணப்படும் மொழியின், மொழியமைப்பின் பண்பும் பலனும் ஆராயத் தக்கவை. கவிதையின் இலக்கணம் கூற வந்த இவ்வாசிரியர் மொழியமைப்பின் முக்கியத்துவத்தை உள்ளத்தில் வைத்து,

"கவிதை என்பது சிறந்த சொற்களாலும் செம்மையான சொற்றொடர்களாலும் செழுமை வாய்ந்த வாக்கியங்களாலும் உள்ளத்தைத் தொட்டு நிற்கும் அவற்றின் சேர்க்கைகளாலும் உணர்வு தரும் அவற்றின் உள் அமைப்புக்களாலும் இசை நயம்பட யாப்பு உருவத்துடன் காணப்படும் ஒரு செஞ்சொற் கலையாக்கம்" என்பார், (Agesthialingom, 1998). இந்நிலையில் கவிதையின் உருவ ஆக்கத்தில் மொழியமைப்பின் (Linguistic structure) பங்கு மிகப் பெரிது ஆகும்.

இத்தகைய ஒரு கொள்கையை அடிப்படையாக வைத்தே சங்க இலக்கியங்களின், கவிதைகளின் உருவ ஆக்கம் இங்கு ஆராயப்படுகின்றது. சங்கப் பாடல்களில் காணப்படும் ஒவ்வொரு பாடலின் வாக்கியமும் அவற்றின் அமைப்பும், வகையும், சேர்க்கையும், அவற்றின்கண் காணப்படும் சொற்றொடர்கள், சொற்கள் போன்றவற்றின் முழுப் பரிமாணமும் நன்கு ஆராயப்படும் போதுதான் அவற்றின் வளமும் வனப்பும் வசீகரமும் சிறப்பும் செம்மையும் விளங்கும். ஒவ்வொரு பாடலும் பிற பாடல்களிலிருந்து எவ்வாறு மாறுபடுகின்றது? அதற்குரிய காரணங்கள் என்னென்ன? எந்தெந்த வாக்கியங்களின் இணைப்புகள், ஆக்கங்கள், அவற்றில் காணப்படும் பலவேறு இலக்கணக் கூறுகள் போன்றின்னோரன்ன பலவேறு மொழியமைப்புக் கூறுகள் எந்தெந்த அளவுக்குக் கவிதையின் உயர்வுக்கு உதவுகின்றன? என்பன போன்ற பல்வேறு ஆய்வுகள் கவிதையின் உருவ அமைப்புகளை அறிந்துகொள்ள உதவுகின்றன. ஒவ்வொரு சிறிய சிறிய கூறும் கவிதையின் உருவ ஆக்கத்தில் பெரும் பெரும் பங்கினை வகிப்பதைக் காணமுடியும். சின்னஞ்சிறு இடைச் சொற்களே கவிதையின் உருவ அமைப்பில் உயரிய இடத்தைப் பெறுவதையும் அது கவிதையின் சிறப்பினைக் கூட்டுவதையும் கண்டு மகிழ முடிகின்றது.

கவிதை என்பது நூற்றுக்கணக்கான கவிதைப் பண்புகளைத் தன்னகத்தே கொண்டு அவை ஒருங்குசேர இணைந்து இரண்டறக் கலந்து, ஒன்றுக்கு மற்றொன்று உதவி, ஒரு ஒருமைப்பாட்டுடன் நிற்கும்போதுதான் கவிதை கவிதையாக மலருகின்றது என்பதைத் தத்ரூபமாகக் காணமுடிகின்றது.

சங்ககாலக் கவிஞர்கள் இவற்றைத் தனித் தனியே தெரிந்தோ ஆய்ந்தோ கலையாக்கம் செய்தவர்கள் அல்லர். எந்தக் கவிஞனும் இவ்வாறு செய்வதில்லை. கருவிலே திருவும், கருத்திலே உயர்வும், செயலிலே செம்மையும், சிந்தனையில் செழுமையும், கூர்த்த மதியும், கூரிய கண்களும், எதையும் ஊடுருவிச் செல்லும் உள்ளமும் கொண்டு விளங்கும் இக்கவிஞர் பெருமக்களுக்கு இயற்கையான ஒரு வரப்பிரசாதமாக இவையெல்லாம் அமைந்து விடுகின்ற காரணத்தால் தான் எத்தனையோ சிறந்த கவிதைகளை எந்தவிதமான சிரமுமின்றிச் சிறப்பாகச் செய்து விடுகின்றனர். எழுத்தும் அசையும், ஏற்றம் மிகு சீரும், எழில் மிகுந்த சொல்லும் சொற்றொடர்களும், வளம் மிக்க வாக்கியப் பாங்கும் அவர்களின் ஏவல் கேட்டு நிற்கும் நிலையில்தான் எத்தனையோ கவிதைகளை அவர்கள் மிக எளிதாகச் ஆக்கி விடுகின்றனர்.

சிறந்த கவிஞர்கள் கற்பகத் தரு போன்றவர்கள். அது தரும் பூவும் பிஞ்சும், காயும் கனியும் என்றும் எப்போதும் கிடைப்பது போன்று எழில் மிகுந்த கவிதைகளை எப்போதுமே ஆக்குவார்கள். சங்க காலக் கவிஞர்கள் விடிவெள்ளி போன்று கவிதை வானிலே வலம் வரும் கவிஞர் பெருமக்கள். அவர்கள் கண்ட கவிதைகள் காலவெள்ளத்தையும், கருத்து மாற்றங்களையும் கடந்து எத்தனையோ நூற்றாண்டுகளாக நம்மிடையே ஓடும் வற்றாத ஜீவ நதிகள். அள்ள அள்ளக் குறையாமல் நம்மை மகிழ்விக்கும் அட்சயப்

பாத்திரங்கள். எத்தகைய கூரிய நோக்குக்கும் கூர்மையான புதிய புதிய பார்வைக்கும் ஈடும் எடுப்பும் கொடுத்து நிற்பவை. இந்த நிலையில்தான் அவற்றின் உருவ ஆக்கம் இந்த நூலில் ஆராயப்படுகின்றது. அதிலும் குறிப்பாக விளித்தொடர் கொண்ட பாடல்களின் ஒளி மட்டுமே இங்கு காட்டப்படுகின்றது. இந்த ஒளி சங்ககாலக் கவிஞர்களின் பேரொளியைக் காட்டும் பெரும் ஒளிக் கற்றைகளாகவும் உள்ளன. இப்பாடல்களில் காணப்படும் உத்திகள் பல. உயர்வான ஆக்கங்கள் பலப்பல. சிந்தனையைக் கிளறும் செய்திகள் இன்னும் பலப்பல. அச்செய்திகளையும் செம்மையாகக் காட்டும் சிறந்த மொழியமைப்புகளும் பல. இவற்றையெல்லாம் ஆராய்ந்து நிற்கும் போதுதான் இச்செவ்வியல் இலக்கியங்களின் செம்மாந்த நிலையைச் சிறப்பாகக் காணமுடிகின்றது.

இவற்றையெல்லாம் தமிழ்கூறு நல்லுலகத்தின் முன்னே தவழ விடுவது தான் இந்நூலின் நோக்கம். உருவ ஆக்கம் என்பது உயர்ந்த ரகக் கவிதைகளுக்கு உரமிடும் ஒரு பணியாகும். இந்நிலையில் இந்நூல் சங்க இலக்கியத்துக்கு ஒரு புதிய பரிமாணத்தைக் காட்ட முயலுகின்றது. இந்த முயற்சியின் வெற்றியும் தோல்வியும் வாசகர்களின் கையில்தான் அடங்கிக் கிடக்கின்றன. அவர்கள்தான் உரைகற்கள்! உரமூட்டுவதற்கு உரியவர்கள்! அடுத்த நூலுக்கு வேரும் விதையுமாக உள்ளவர்கள்!

இந்நூலின் முதல் இயலாக உள்ள "இலக்கிய உருவ ஆக்கம்" என்பது 'புலமை'யில் 1996இல் வெளிவந்த கட்டுரையாகும். இதனை இந்நூலில் இணைத்துக் கொள்ள ஒப்புதல் அளித்த அதன் ஆசிரியர் டாக்டர் பொன் கோதண்டராமனுக்கு என் நன்றி.

இந்நூல் எழுதும்போது என்றும் நானும் நண்பர் செ.வை. சண்முகமும் கலந்து பேசுவதுண்டு. எங்கள் மாலை நடை நேரமே மொழியியல், இலக்கிய, இலக்கண நடைதான். முன்னர்க் கூறியபடி பல செய்திகள் விளக்கம் பெறும். இன்னும் பல புதிய வெளிச்சத்தைக் காட்டும். இன்னும் சிலவோ விவாதத்தைக் கொண்டு வரும். ஆனால் எப்போதுமே விளக்கத்தில் தான் முடியும். அவருக்கு என் நன்றி.

இந்நூலின் அச்சுப் பிரதியைச் சரி செய்து அழகுப் பெறச் செய்தவர் பேராசிரியர் இரா. சாரங்கபாணி அவர்கள். குறைந்த நேரத்தில் நிறைவாக அதனைச் செய்த அன்னாருக்கு என்றும் என் நன்றி உரித்தாகுக.

இந்நூலை உவகையோடும் உள்ளத் துடிப்போடும் வெளியிட வந்தவர் அருமை நண்பர், உடன் பயின்ற உரிமையர், என்றும் எவரையும் ஊக்குவிப்பவர் டாக்டர் ச. மெய்யப்பன் அவர்கள். நல்லதரமான புதிய புதிய நூல்களை வெளியிடுவதிலும் அவற்றிற்கு வேண்டிய உதவிகளைச் செய்வதிலும் சளைக்காத ஒரு தமிழ் ஆர்வலர். அவருக்கு என் நன்றி என்றும் உரியது.

மாரியப்பா நகர்

ச. அகத்தியலிங்கம்

உள்ளே

1.	இலக்கிய உருவாக்கம்	17-58
1.1.	தமிழ் இலக்கியம்	17
1.2.	கருவும் உருவும்	17
1.3.	மொழியமைப்பு	22
1.3.1.	ஒருமுகப் போக்கு	24
1.3.2.	இடைச்சொல்	29
1.3.3.	தொடரியல், வரிசை மாற்றம்	31
1.3.4.	வாக்கிய அமைப்பு	33
1.3.5.	சொற்கள்	34
1.3.6.	பொருள் மயக்கங்கள்	39
1.4.	சமனிலை	43
1.5.	யாப்பு	46
1.6.	குறித்த பொருளை முடியநாட்டதல்	51
1.7.	ஓசையும் பொருளும்	53
1.8.	ஒரேவித இலக்கணக் கூறுகள்	54
1.9.	கவிதையாக்கம்	56
2.	விளித்தொடர்களும் கவிதை உருவாக்கமும்	59-124
2.1.	நாவில் நடமாடும் நல்ல கவிதைகள்	59
2.1.1.	பாடுபொருள்	60
2.1.2.	கவிதை வடிவம்	62
2.1.2.1.	விளித்தொடர்	63
2.1.3.	குறித்த பொருளை முடிய நாட்டல்	68
2.1.4.	உருவ ஆக்கம்	69
2.1.4.1.	விளி, பொருளும் போக்கும்	70
2.1.4.2.	விளியும் முன்னிலையும்	73
2.1.4.3.	மனிதவாக்கம்	74
2.1.4.3.1.	தொல்காப்பியமும் மனிதவாக்கமும்	75
2.1.4.3.2.	இலக்கியங்களில்	78
2.2.1.	பாடலின் பாடுபொருள்	80
2.2.1.1.	உலகப் பொதுமை	81
2.2.1.2.	இறையனாரின் பொதுமை	82
2.3.	கருவும் உருவும்	84
2.3.1.	யாப்பு வடிவம்	86
2.3.2.	கவிஞனின் கைவண்ணம்	87
2.4.1.	மொழியமைப்பு	92
2.4.1.1.	வாக்கிய வகையும் அமைப்பும்	92
2.4.1.2.	விளியும் முன்னிலையும் வினாவும்	98
2.4.1.3.	சொற்கள்	101

2.4.1.4.	சொற்றொடர்கள்	103
2.4.1.5.	பல் பொருள் பண்பு	111
2.4.1.6.	அண்மை உறுப்பு மயக்கம்	114
2.4.1.7.	வினாவின் விவேகம்	118
2.4.1.8.	வரிசை மாற்றம்	119
2.4.1.9.	கலப்பு வாக்கியமா?	121
2.4.1.10.	விளியின் ஒளி	122
3	சங்க இலக்கியங்கள் – ஒரு சொல் விளிகள்	125-170
3.1.	ஒரு கண்ணோட்டம்	125
3.1.1.	விளித்தொடர்கள்	126
3.1.2.	விளித்தொடர்களின் ஆட்சி	127
3.1.3.	"அம்ம கேட்பிக்கும்"	128
3.1.4.	கூற்று	129
3.1.5.	பொதுச் சார்பு நிலையும் கூற்று முறையும்	130
3.1.6.	சான்றோர்கள்	132
3.1.7.	ஒருங்கிணைந்த ஒப்பற்ற கொள்கை	132
3.1.8.	ஈர்க்கும் இனிய பண்பு	134
3.2.	கவிதையும் உணர்வும்	135
3.2.1.	விளித்தொடர் வகைகள்	137
3.2.1.1.	ஒருசொல் விளிகள்	138
3.2.1.2.	பலசொல் விளிகள்	139
3.2.1.3.	நீண்ட நெடிய தொடர்கள்	140
3.2.1.4.	அடுக்கு விளிகள்	141
3.2.1.5.	ஒருசொல் அடுக்கு விளிகள்	141
3.2.1.6.	பலசொல் அடுக்கு விளிகள்	141
3.3.	விளித்தொடர் வரும் இடங்கள்	142
3.4.	ஒருசொல் விளிகள்	142
3.4.1.	சின்னஞ்சிறு பாடல்களில் செம்மாந்த இலக்கியங்கள்	143
3.4.2.	கருவும் உருவும்	143
3.4.3.	சின்னஞ்சிறு பாடல்களின் சிறந்த வடிவங்கள்	146
3.4.4.	குறிப்பிட்ட சட்ட அமைப்பும் கவிதையாக்கமும்	146
3.4.5.	கவன ஈர்ப்பும் கவிதையாக்கமும்	151
3.4.6.	விளிகொண்டு வரும் நிறுத்தம்	154
3.4.7.	உயிருட்டும் வண்ண உருவம்	154
3.4.8.	தொடக்கமும் தொடர்ந்து வருவனவும்	156
3.5.	சில சின்னஞ்சிறு புறப்பாடல்கள்	157
3.5.1.	விளியும் முன்னிலையும்	157
3.5.2.	எதிர்பார்ப்பைத் தரும் இனிய முகப்புகள்	160
3.5.3.	சின்னஞ்சிறு வாக்கியங்கள்	160
3.5.4.	எதிர்மறையில் பிறந்த எழில்மிகு கவிதை	161

3.5.5.	ஒருமுகப் போக்கும் பிறவும்	162
3.5.6.	உச்சநிலை	167
3.5.7.	தொகுத்துக் கூறுதல்	167
3.5.8.	இடம் மாற்றம்	168
3.6.	சிறிய கவிதைகள்	169
4.	**பலசொல் விளிகள்**	**171-209**
4.1.	அகமும் புறமும்	171
4.1.1	அகம்	172
4.1.2.	விளித்தொடர் ஆக்கம்	172
4.1.3.	மெக்காலே	173
4.1.4.	அரிஸ்டாட்டில்	174
4.1.5.	சொல் வகைகள்	174
4.2.	முழுமையும் பகுதியும்	177
4.3.1.	விளியும் வினாவும்	179
4.3.2.	அடை, பெயர், அடுக்குகள்	180
4.3.3.	கவிஞனின் தேர்வு	181
4.3.4.	முரணில் முகிழ்த்த முடிவு	183
4.4.	புறம்	185
4.4.1.	நடுவில் வரும் நல்ல விளிகள்	186
4.4.2.	கூந்தல் விறலியர்	186
4.5.	புறப்பாடல்கள்	187
4.5.1.	கவிஞனின் உள்ளமே கவிதைக்கு வித்து	187
4.6.	கூர்த்த மதியும் கூரிய கண்களும்	188
4.7.1.	கொடைச் சிறப்பு	189
4.7.2.	இதுதான் பாடல்	189
4.7.3.	உள்ளடக்கம்	189
4.7.4.	உருவ ஆக்கம்	189
4.7.5.	பல்வேறு நிகழ்ச்சிகள்	190
4.7.6.	மொழியமைப்பு	191
4.7.7.	புறத்தில் கூற்றும் நாடகப் பாங்கும்	192
4.8.	பகுதி-1	193
4.8.1.	கெடுத்தல்	193
4.8.2.	சின்னஞ்சிறு வாக்கியங்கள், செம்மையான அடுக்குகள்	194
4.8.3.	நாடகப் பாங்கும் முன்னிலையும்	194
4.8.4	அவாய நிலை வாக்கியங்கள்	196
4.8.5	ஒருமுகப் போக்கும் உள்ளந் தொடும் நிலையும்	197
4.8.6.	உள்ளமைப்பிலும் ஒருமுகப் போக்கு	198
4.8.7.	இலக்கணக் கூறும் தொடை நயங்களும்	199
4.8.8.	இயல்பும் இடமாற்றமும்	199

4.9.	பகுதி-2	201
4.9.1.	சிறந்த விளித்தொடர்	201
4.9.2.	சித்திரப்பண்பு	202
4.10.	பகுதி-3	204
4.10.1.	பாடலின் செய்தி	204
4.10.2.	மாரியும் வண்மையும்	205
4.10.3.	கவிதை உருவ ஆக்கம்	206
4.11.	திட்டமிடும் செயல்திறம்	207
4.12.	தெய்வத்தின் திருவருள்	208
5	**ஒருசொல் அடுக்கு விளிகள்**	209-247
5.1.	ஓர் அளவீடு	209
5.1.1.	நரிவெரூஉத் தலையாரும் பிறரும்; அடுக்கு விளிகள்	210
5.1.2.	கருத்துக் கண்ணாடி	211
5.1.2.1.	விளித் தொடர் அமைப்பு	214
5.1.3.	ஓசைநயம்	215
5.1.4.	உள் உருவ ஆக்கம்	216
5.1.4.1.	ஒருமுகப் படுத்துதலும் ஒன்றாக இணைத்தலும்	217
5.1.4.2.	உம்மைத் தொடர்கள்	218
5.1.4.3.	தோன்றல் - திரிதல் - கெடுதல்	221
5.1.4.4.	சொற்களின் பங்கு	222
5.2.1.	வெள்ளிவீதியாரின் விளிகள்	223
5.2.1.1.	அண்மை உறுப்பு மயக்கம்	225
5.2.1.2.	"துறைபோகு அறுவை"	225
5.2.1.3.	"துறைபோகு துமடி"	226
5.2.1.4.	"துறைபோகு நிறங்கிளர் தூவி"	226
5.2.1.5.	"துறைபோகு சிறு வெள்ளாங்குருகு"	227
5.2.1.6.	"துறை வந்து போகும் குருகு"	228
5.3.1.	ஔவையாரின் விளிகள்	229
5.3.1.1.	வித்தியாசமான விளித்தொடர்	230
5.3.1.2.	விளித்தொடர் அமைப்பு	231
5.4.	திட்டமிட்ட செயல் திறன்	231
5.5.	பிறவிக் கவிஞர்களும் ஆக்கக் கவிஞர்களும்	232
5.6.	விளிகள் காட்டும் வேறு பண்புகள்	232
5.7.	கூறும் செய்தியும் கூறும் விதமும்	234
5.7.1.	முன்னிலை வாக்கியங்கள்	235
5.7.2.	தொழில் பெயர் ஆட்சி	236
5.7.3.	அமைப்பும் அமையும் இடமும்	236
5.7.4.	படர்க்கை வாக்கியங்கள்	238
5.8.	கவிதை	239
5.9.	சமனிலை	239

5.10.	ஔவையாரின் விகாரமும் விளியும், அடுக்கு வாக்கியங்களும்	240
5.10.1.	பாவடிவம் மட்டும் அன்று	243
5.10.2.	அடுக்கு வாக்கியங்கள்	243
5.11.	ஆயிரம் வழிகள் பதினாயிரம் நிலைகள்	245
6	**பலசொல் அடுக்கு விளிகள்**	**247-295**
6.1.	அளவீடு	247
6.2.	உணர்ச்சியின் உருவாக்கம்	250
6.3.	நீண்ட நெடிய பாடல்	250
6.3.1.	பகுதி -1	251
6.3.2.	விளித்தொடர்	251
6.3.3.	செயவென் எச்சத்தின் செம்மையான அடுக்கு	252
6.3.4.	உள்ளமைப்பிலும் ஒருமுகப் போக்கு	253
6.3.5.	அவாய் நிலையும் அழகுத் தொடரும்	253
6.3.6.	எச்சமும் நீண்ட பாடல்களும்	
6.3.7.	எச்சத் தொடரில் பிறந்த உம்மைத் தொடர்	254
6.4.	செய்தி வாக்கியங்கள்	256
6.4.1.	மீண்டும் ஒருமுகப் போக்கு	256
6.4.2.	உள்ளமைப்பும் ஒருமுகப் போக்கும்	257
6.4.3.	சொல் தேர்வு	257
6.4.4.	அசை நிலையும் கவிதை உருவ ஆக்கமும்	259
6.4.5.	விளியும் முன்னிலையும்	259
6.5.	பகுதி -2	260
6.5.1.	அடுக்கு விளிகள்	261
6.5.2.	உருவ ஆக்கம்	262
6.5.3.	பெருங்குன்றூர் கிழார் பாடல்கள்	263
6.5.4.	செம்மையான சிறந்த வாக்கம்	263
6.5.4.1.	ஓசை நயங்கள்	263
6.5.4.2.	பொருள் நிலையிலும் ஒருமுகப் போக்கு	264
6.5.5.1.	மொழியமைப்பு	265
6.5.5.2.	ஒரே மாதிரியான இலக்கணக் கூறுகள்	267
6.5.5.3.	மீண்டும் நீண்ட விளி	268
6.5.5.4.	இரண்டாம் வேற்றுமையும் வினையெச்சமும் உம்மையும்	268
6.5.6.	ஒட்டு மொத்த உத்திகள்	269
6.5.7.	தேவியரின் செம்மாந்த நிலை	271
6.5.8.	இலக்கிய மரபு	272
6.5.9.	சிறந்த சொற்கள், சொற்றொடர்கள்	273
6.5.10.	அடிப்படை ஒன்று, ஆக்கமும் ஒன்று, ஆனால் செய்திகள் வேறு	274
6.5.10.1.	உருவ ஆக்கம், செய்தியும் செம்மையும்	275
6.5.11.	கவிதையாக்கப் பண்புகள்	276

6.5.11.1. செம்மாந்த தொடர்கள் 277
6.5.11.2. உருநலனும் குணநலனும் 277
6.5.11.3. அணிகலன் 278
6.5.11.4. ஆறிய கற்பு 278
6.5.11.5. கடவுட் கற்பு 279
6.5.11.6. காமர் கடவுளும் ஆளும் கற்பு 280
6.5.11.7. பெய்யெனப் பெய்யும் மழை 281
6.5.11.8. மீனொடு புரையும் கற்பு 281
6.5.12. கடவுள் தந்த வரம் 283
6.5.13. உவமான உவமேயம், சமன் நிலை 284
6.5.14. அரிஸ்டாட்டிலும் உவமானமும் 285
6.5.15. வம்ச வன்மையும் வண்மையும் 286
6.5.16. கவிதை மரபுகள் 286
6.5.16.1. மேனாட்டு அறிஞர்கள் 286
6.5.16.2. எத்தனையோ மரபுகள் 287
6.5.16.3. உலக இலக்கியங்களில் 288
6.5.16.4. பாடினி வருணனை 290
6.5.16.5. மேலும் சில சங்க இலக்கிய மரபுகள் 290
6.5.16.6. புற இலக்கியங்கள் 293
6.5.17. உருவ ஆக்கம் 293
6.5.18. இரண்டாவது செய்தி 293
6.5.19. தோற்ற வாழ்த்து 295
6.6. கவிதையாக்கமும் கவிதை உருவ ஆக்கமும் 295
6.6.1. திட்டமிட்ட செயலாக்கம்
6.6.2. உருவ ஆக்கம்
துணைநூல் பட்டியல்

சுருக்கக் குறியீடுகள்

AB Abrams, M.H.
BL Blamires, Harry
KN Kennedy, G.K.
MA Mathew Arnold
SP Spingarn, J.E.
TPM Meenakshi sundaram, T.P.
WB Wimsalt, W.K. Jr and Cleanth Brooks.
WE. Wellek, Rene.
WI. Winchester, C.T.
DLT. A Dictionary of Literary Terms.
PEPP Princeton Encyclopeadia of Poetry and Poetics.
TL. Tamil Lexicon.

1

கவிதை உருவாக்கம்

1.1 தமிழ் இலக்கியம்

தமிழ் இலக்கியம் பரந்து பட்டது. பண்பட்டது. எத்தனையோ நூற்றாண்டுகளாக வாழையடி வாழையாக வளர்ந்து வளம் பல சேர்த்து நிற்பது. இலக்கியம் என்ற சொல் எத்தனையோ வகையான இலக்கியங்களைக் குறிப்பது. செய்யுள், உரைநடை, கதை, சிறுகதை, புதினம், குறுநாவல் போன்றின்னோ ரன்ன வகைகளைக் குறித்து நிற்பது. எனினும் இங்கே இலக்கியம் எனக் குறிப்பிடப்படுவது செய்யுள், பாடல், கவிதையாலான இலக்கியமே ஆகும். அதிலும் குறிப்பாகச் சங்க காலம் முதல் இன்று வரை வளர்ந்து வந்திருக்கும் செய்யுள் நடையிலுள்ள வற்றையே குறிப்பது. இந்நிலையில் தமிழ் இலக்கியம் மிகச் சிறந்த ஒரு வரலாற்றைப் பெற்று வாழ்ந்து வருகின்ற ஒன்றாகும். கவிதை இலக்கியமே இலக்கிய வகைகளில் சிறந்தது என்று பல அறிஞர்கள் கருதுவர். இவ்விலக்கிய வகைக்கு முன் வேறு எந்த வகையும் நிற்காது என்று கருதுவர் பலர்.

"The crown of literature is poetry, it is its end and aim. It is the sublimed activity of the human mind. It is the achievement of beauty and delicacy. The writer of prose can only step aside when the poet passes!"
என்பார் சாம்மர்செட் மாம்.

1.2 கருவும் உருவும்

இத்தகைய சிறந்த கவிதை இலக்கியத்தின் வெற்றிக்குக் காரணம் எது என்பதை ஆராயின் வேறு ஒரு உண்மையும் விளங்கும். பொதுவாகக் கவிதைகளை (செய்யுள், பாடல், போன்ற சொற்களும் கவிதை என்ற சொல்லும் தம்முள் வேறுபாடு உடையவாயினும் இங்கு எல்லாம் ஒரு பொருள் குறிப்பனவாகவே கொள்ளப்படுகின்றன. எனவே அவை விரவி வரினும் ஒரு பொருள் குறிப்பனவாகவே கொள்க.) ஆராய்ந்த அறிஞர்கள் அது

இரண்டு கூறுகளைக் கொண்டது என்றும், ஒன்று அது தரும் பொருள் அல்லது கரு என்றும் மற்றொன்று அதன் வடிவம் அல்லது உரு என்றும் கூறுவர். கரு என்பதைத் தமிழ் உலகம் 'பாடு பொருள்' என்றும் 'பொருண்மை' என்றும் பல்வேறு பெயர்களால் குறித்து நிற்கும். ஆங்கிலமொழியினர் கூட இதனை substance, subject matter, content, meaning, theme என்றெல்லாம் பல பெயர்களால் குறித்து நிற்பர். கவிதை எதைக் கூறுகின்றது அல்லது என்ன கூறுகிறது என்பது பாடு பொருள் என்றும் எவ்விதம் அதைக் கூறுகிறது என்பது வடிவம் அல்லது உருவம் என்றும் கூறி விடலாம். இந்த விளக்கம் கூட மிக மிகப் பொதுவான விளக்கமே. ஒரு கவிதையின் வெற்றிக்கு முதல் காரணம் அக்கவிதையின் பாடு பொருளே ஆயினும் அதன் வடிவமும் மிக முக்கியம் வாய்ந்த ஒன்றாகும். ஒரு சிலர் பாடுபொருளே அல்லது பொருண்மையே முக்கியம் என்றும் இன்னும் சிலர் வடிவமே அல்லது உருவமே முக்கியம் என்றும் கூறினும் இரண்டுமே முக்கியம் என்பதே பொதுவான கருத்தாகும். இவ்விரண்டும் இணைந்து நின்று கவிதை உருவாகும்போது அதனைக் கவிதை உருவாக்கம் என்கிறோம். ஒன்று இருந்து மற்றொன்று சிறக்க இல்லையேல் பாடலும் சிறக்காது. இரண்டும் ஒன்றோடொன்று இணைந்து இரண்டறக் கலந்து ஒன்றாக மிளிரும்போதுதான் கவிதையும் சிறக்கின்றது.

அது வேறு, இது வேறு என்ற நிலை மாறி இரண்டும் ஒன்றே என்ற நிலையில் இரண்டறக் கலந்து நிற்கும்போது கவிதை ஒளி விடுகின்றது. கவிதையின் வெற்றி அது கூறும் விழுமிய கருத்துக்களை நுட்பமாகக் கூறி வாசகர் மனத்தில் விட்டகலாத வழி வேரூன்றச் செய்வதுதான். கருத்து, அதைக் கூறுவதற்கு எடுத்துக்கொண்ட கவிதை வகை, அவ்வகைக்குரிய அல்லது பாவிற்குரிய பல்வேறு அங்கங்கள் இவைகளெல்லாம் இணைந்து ஒன்றாக ஒன்றி நிற்கும் போதுதான் சிறக்கிறது. இது கருத்து, இது வடிவம்,இது ஆசிரியன் கூறும் முறை என்ற எண்ணங்களே மனத்தில் தோன்றாது, ஒட்டு மொத்தமாக, எந்தவிதமான வேறுபாட்டு எண்ணமுமின்றிக் கவிதையழகு (Poetic beauty) வாசகனின் உள்ளத்தில் வியாபிக்கப் பெற வேண்டும். கவிதையின் ஒட்டு மொத்தமான பண்பாக எல்லாம் இணைந்து மிளிர வேண்டும். இதனை மிக அருமையாகப் பேராசிரியர் "இவற்றை உயிருடையதனுறுப்புப் போலக் கொள்ளின் உயிர் வேறு கூறல் வேண்டுவதாம். அவ்வாறு கூறாமையிற் கலவையுறுப்புப் போலக் கொள்க" என்பார். *(செய்யுளியல் 313)*

மாத்திரை, எழுத்து, அசை, சீர் போன்றவை செய்யுட்களின் உறுப்புக்கள்தாம். ஆனால் அவை ஒவ்வொன்றும் ஒட்டு மொத்தமாக ஒரு பொருள் போல ஒன்றாக இணைந்து கவிதையின்பத்தைத் தருதல் வேண்டும். இதனைத் தொல்காப்பியர் நன்கு அறிந்திருந்தார்.

எழுத்து முதலா ஈண்டிய அடியிற்
குறித்த பொருளை முடிய நாட்டல்
யாப்பென மொழிப யாப்பறி புலவர் (பொருள் 383)

எனக் கூறிப் போந்தார். எழுத்து முதலாக இழைபு வரையுள்ளவற்றில் செய்யுள் உறுப்பு என்று கூறப்படும் எல்லாம் ஒரே முகமாக நின்று முடியுமாறு குறித்த பொருளை (பாடு பொருளை) நிலை நாட்டுதலே யாப்பு என்பதே இதன் பொருள். எனவே தொல்காப்பியர் செய்யுள் ஆக்கம் என்பது எல்லா உறுப்புக்களின் ஒருமுகமான ஒட்டு மொத்தமான ஒரு ஆக்கமே எனக் கருதுகிறார். ஏதோ எழுத்து வேறு, அசை வேறு, சீர் வேறு என்றெல்லாம் தனித்துத் தனித்து நிற்பவை அவையல்ல என்றும் எல்லாம் இணைந்து ஒரு பொருளை (திணை, கைகோள்) ஒரு முகமாகக் காட்டும் பண்பே நல்ல கவிதை அல்லது செய்யுளின் பண்பு எனவும் கருதியுள்ளார் அவர். இங்கு யாப்பு (இது ஒரு கலைச்சொல்) என்பது ஒரு விதமான, ஒட்டு மொத்தமான இணைந்து நிற்கும் ஒரு உறுப்பு ஆகும். இதைத்தான் மேனாட்டினர் "organic" என்றழைப்பர். ஒரு கவிதையின் கரு வேறு அல்லது உரு வேறு என்று இல்லாமல் (அது கவிதையாக்கத்தின் முதல் படியில் மட்டுமன்றி இறுதி வடிவமைப்பிலும்) அவை இரண்டும் ஒரே நிலையில் இணைந்து கவிதையாக ஒரு இரண்டறக் கலந்த கலவையாக (பேராசிரியர் கூறுவது போன்று) உருவெடுத்தல் வேண்டும்.

மேனாட்டுப் பாவியல் வரலாற்றில் கரு, உரு என்ற இரு எண்ணங்கள் (concept) பற்றிப் பிளேட்டோவின் காலம் முதல் இன்று வரையிலும் எத்தனையோ அறிஞர்கள் இதற்கு விளக்கங்கள் கொடுத்துள்ளனர். எனினும் கரியக உரு (organic form) என்ற கொள்கை ஒரு திட்ட வட்டமான நிலையில் ஜெர்மன் அறிஞரான ஸ்லேகல் என்பவரால்தான் (A.W. Schlegal) பத்தொன்பதாவது நூற்றாண்டில் உருவாக்கப்பட்டது. இதையொட்டி ஆங்கில அறிஞரான காலரிட்ஜ் போன்றவர்கள் இது பற்றி ஆராய்ந்து இக்கொள்கையை நிலை நாட்டினர். அதன் பின்னர் 20-ஆவது நூற்றாண்டில் பிராட்லி இக்கொள்கைக்கு

மெருகூட்டிக் 'கவிஞனின் உள்ளத்தில் கருவும் உருவும் ஒன்றாகவே உள்ளன என்றும் இவற்றை அவன் பிரித்து வெவ்வேறாகக் காண்பதில்லை என்றும் இது போன்றே விமர்சகனும் கரு, உரு எனப் பிரித்துக் கூறினும் அவை இரண்டையும் அவன் வெவ்வேறாகக் காண்பதில்லை என்றும், எனவே இவற்றுள் எதில் உண்மையான பெருமை நிலை கொண்டிருக்கின்றது எனக் கேட்பதும் ஆராய்வதும் அர்த்தமற்றது என்றும் கூறுவார். (P.E.P.P. பக்கம் 287)

ஒரு பாடலுக்கு அல்லது கவிதைக்குப் பாடு பொருள் மட்டுமன்றி அதன் உருவ அமைப்பும் மிகமிகத் தேவையானது என்பது நன்கு உணரப்படும். கருவினை உயிர் என்றும் வடிவத்தினை அல்லது உருவ அமைப்பினை அழகு சாதனங்கள் என்றும் சிலர் குறிப்பிட்ட போதிலும் இவ்விரண்டுமே முக்கிய மானவை என அன்று முதல் பலரும் உணர்ந்து வந்திருத்தல் காணலாம். அரிஸ்டாட்டில் இது பற்றித் தெளிவாகக் கூறா விட்டாலும் நியோப்டாலமஸ் (Neoptolomus), ஹொராஸ் (Horace) (WB. 91) போன்றவர்கள் இவை இரண்டும் முக்கியம் வாய்ந்தவை என்று கூறியுள்ளனர். இவை இரண்டும் ஒரு நாணயத்தின் இரு பக்கங்கள் என்று கருதுவதில் தவறில்லை. ஒன்று இருந்து மற்றொன்று இல்லையேல் அது பாடல் ஆகாது. உருவின் தாக்கம் கருவிலும் கருவின் தாக்கம் உருவிலும் உள்ளமை கண்கூடு. நல்ல கருவிற்கேற்பச் சிறந்த உருவும் நல்ல உருவில் சிறந்த கருவும் இல்லையேல் கருவும் சிறக்காது. உருவும் எடுபடாது. கவிதையும் சிறக்காது.

இதனைச் சங்க இலக்கியங்களில் மிகத் தெளிவாகக் காணலாம். எடுத்துக்காட்டாகக் குறுந்தொகையில் காணப்படும் எல்லாப் பாடல்களும் ஏதாவது ஒரு குறிப்பிட்ட காதல் உணர்வினைப்பற்றிக் கூறினாலும் எல்லாவற்றையும் நாம் சிறந்தனவாகக் கொள்ளுவதில்லை. எடுத்து ஆளுவதுமில்லை. உணர்ந்து உணர்ந்து மீண்டும் மீண்டும் படித்து மகிழ்வதுமில்லை. ஒரு சில பாடல்களையே மீண்டும் மீண்டும் எடுத்தாளுகின்றோம். எடுத்துக்காட்டாகக் குறுந்தொகையில் உள்ள மூன்றாவது பாடல் பலராலும் (மாணிக்கம் 1985:6) எடுத்தாளப்படுகின்ற ஒன்று. இது தலைவனிடம் தலைவி கொண்டுள்ள நட்பு அல்லது காதலைப் பற்றியது. இது பாடலின் கரு. இப்பாடலின் உருவ ஆக்கம் அல்லது வடிவ ஆக்கம் பற்றி ஆராயின் இவ்வுண்மை தெரிய வரும்.

சங்க காலத்தில் காணப்படும் அகப்பாடல்கள் அனைத் துமே பொதுவாகக் கூற்று நிலையில் உள்ளவை. அகப் பாடல்கள் ஏன் கூற்று நிலையில் உள்ளன என்றும் அவை எவ்வாறு உள்ளன

என்றும் பரக்க ஆராய்ந்துள்ளனர். வரதராசன், மாணிக்கம், மீனாட்சிசுந்தரம் போன்ற பல அறிஞர்கள் இதுபற்றிக் (அமிர்த கௌரி 1989:4) கூறியுள்ளனர். சங்ககாலப் புலவர்கள் அனைவரும் கூற்று நிலையிலேயே அகப்பாடல்களைப் பாடியுள்ளனர் என்பது இங்கு நினைவு கூரத்தக்கது. இது இவர்கள் வகுத்துக்கொண்ட ஒரு உத்தி, ஒரு அமைப்பு உத்தியாகும். புலவன் தன் வாயால் கூறுவதை விடக் கதைமாந்தர்கள் வாயால் கூறுவது உணர்ச்சி மிகுந்து நிற்கும். அதிலும் குறிப்பாகச் சங்கச் சான்றோர்கள் இத்தகைய காதல் உணர்வுகளைக் கவிதை மாந்தர்கள் வாயால் கூறியிருப்பது கவிதைகளுக்கு அழகு மிகத் தருவதோடு மிகப் பொருத்தமாகவும் அமைந்துள்ளது. சங்ககாலப் புலவர்கள் பொதுவாகக் கண்ட ஒரு சிறந்த அமைப்பு உத்தி இது என்றால் மிகையாகாது.

"நிலத்தினும் பெரிதே வானினும் உயர்ந்தன்று
நீரினும் ஆரள வின்றே சாரல்
கருங்கோற் குறிஞ்சிப் பூக்கொண்டு
பெருந்தேன் இழைக்கும் நாடனொடு நட்பே" (குறுந். 3)

என்ற இப்பாடல் பலராலும் எடுத்தாளப்படுகின்ற பாடல்களுள் ஒன்று என்று குறிப்பிடப்பட்டது. இப்பாடல் பிற குறுந்தொகைப் பாடல்களைப் போலவே கூற்று வடிவில் உள்ளதுவே. தலைவி தோழிக்குரைத்தது. இது மட்டுமன்றி இப்பாடலின் அமைப்பும் இதன் வெற்றிக்குக் காரணம். நயம் மிக்க நான்கு வரிகள்; மூன்றே வாக்கியங்கள். வாக்கியங்கள் ஒரே அமைப்பு, ஒரே எழுவாய், ஒரே மாதிரியான பயனிலை அல்லது வினைமுற்று; ஒரே மாதிரியான ஒப்புமைச் சொற்கள்.

"நாடனிடம் நான் கொண்டுள்ள நட்பு நிலத்தினும் பெரிது, வானினும் உயர்ந்தது, கடலினும் ஆழமானது என்பதுதான் இப்பாடல் கூறும் கருத்து. இன்னும் நுணுகிப் பார்த்தால் தலைவனிடம் நான் கொண்டுள்ள நட்பு மிகப் பெரிது என்பது தான் இதன் சாரம். மீதி உள்ளவை அனைத்தும் அமைப்பின் பாற்பட்டது. புலவன் ஆக்கிக் கொண்டவை. மையக் கருத்தும் புலவன் தெரிந்தெடுத்தது. இந்த மையக் கருத்தை எவ்வாறு கூற வேண்டும் என்பது வடிவத்தின் அல்லது உருவத்தின் பாற்பட்டது. கவிதையின் வடிவம் பற்றிக் கூறவந்த நூலொன்று (P.E.P.P. பக் 286),

"FORM in poetry, simply defined is the manner in which a poem is composed as distinct from what the poem is about"

என்று கூறும். கவிஞன் தெரிந்தெடுத்துக் கொண்ட கருவினை அல்லது மையக் கருத்தினை எப்படி வேண்டுமானாலும் கூறலாம்.

பாடலில் காணப்படும் சொற்களை மாற்றி "என் நட்பு உயிரினும் பெரிது. உடலிலும் மேலானது, என் கற்பைவிடவும் விலை உயர்ந்தது" போன்றோ அல்லது நெஞ்சுக்கு உரைப்பது போன்று விளிச் சொற்களைப் பயன்படுத்தியோ பலவேறு விதங்களில் கூறலாம். இது புலவன் கையில்தான் உள்ளது. இது போன்றே சூழ்நிலைகளை மாற்றி முற்றிலும் வேறு விதமாகக் கூடக் கூறலாம். அத்தகைய சூழ்நிலைகளை ஆக்கிக் கொள்வது கவிஞனின் பணி. எவ்வாறு நாடகங்களில் திரைப்படங்களில் கதாசிரியர்களும், நாடக ஆசிரியர்களும் இயக்குநர்களும் பலவேறு சூழ்நிலைகளை உருவாக்கித் தங்களது கதைகளைக் கொண்டு செல்லுகிறார்களோ, அதே போன்று கவிஞர்களும் மையக் கருத்தினை மனத்தில் படுமாறு கூறுவதற்குரிய சிறந்த சூழ்நிலைகளை, சந்தர்ப்பங்களை, நிகழ்வுகளை, செய்திகளை, உணர்வுகளை இவற்றோரன்னவற்றை உருவாக்கிக் கொள்ளுகிறார்கள்.

இவ்வாறு உருவாக்கிக் கொண்டவற்றை அடிப்படையாக வைத்துக் கவிஞன் கவிதைக்கு வடிவம் கொடுக்கின்றான். இங்கு இன்னொரு கேள்வியும் எழலாம். கவிஞன் தான் எப்படி எவ்வாறு பாட வேண்டும் என்பதை அடிப்படையாக வைத்துச் சூழ்நிலையை உருவாக்குகின்றானா அல்லது சூழ்நிலையை அமைத்துக்கொண்டு பாடலை அதற்கேற்பப் பாடுகின்றானா என்பது ஆய்வுக்குரிய ஒன்று. இரண்டு வழிகளிலும் இது நிகழலாம். அல்லது இரண்டும் ஒரே நேரத்தில் கவிஞனின் உள்ளத்தில் வந்து நிற்கலாம். இதில் தான் கவிதையாக்கம் என்பது ஒரு கரியக வடிவமானது (organic form) என்ற தத்துவம் பிறந்தது என எண்ணலாம். இவ்வாறு வடிவம் கொடுக்கும்போது எத்தகைய பாடலில் பாட வேண்டும் என்பதும் அவனுக்குத் தெரியும். சங்க காலம் அகவற்பா கோலோச்சிய காலம். அகவல் என்பது அழைத்தல் என்று பொருள்படும். அழைத்து நிற்பதற்கு அருமையான ஓசை இது. இதனால் சங்கச் சான்றோர்கள் இப்பாவகையைக் கொண்டு கூற்று முறையினை வகுத்தனர் என எண்ணலாம். ஒருவர் கூற்றாகப் பாடுவதற்கு இது பொருத்தமான பாவகை. இதனால் தான் அக்காலத்தில் கூற்று வகையில் ஏராளமான பாடல்கள் எழுந்தன. புறத்திற்கும் அகத்திற்கும் அதுவே பொருந்தி நின்ற காலம். எனவே மேலே குறிப்பிட்ட பாடலும் அகவல் ஓசையில் அமைந்து கிடக்கின்றது.

1.3 மொழியமைப்பு

ஒரு பாடலின் வெற்றி அல்லது அதன் பெருமை பாவகையினால் மட்டுமே அமைந்து விடுவதில்லை. சங்கப் பாடல்களில் கலியும் பரிபாடலும் தவிர மீதி அனைத்துமே

ஆசிரியப்பாக்களால் (வஞ்சியடிகள் ஆங்காங்கே வந்திருப்பினும்) அமைந்து கிடப்பவையே (கந்தசாமி 1989. 547). அகப்பாடல்கள் அனைத்தும் ஆசிரியப்பாக்களால் ஆனவை. குறுந்தொகைப் பாடல்கள் எல்லாம் இப்பாக்களே. எனினும் சில பாடல்களே மிகச் சிறந்து விளங்குகின்றன. எனவே பாக்களின் வகை மட்டும் ஒரு பாவின் பெருமைக்கும் சிறப்புக்கும் உள்ளத்தைத் தொட்டு நிற்கும் பண்புக்கும் காரணம் அன்று என்பது உண்மை.

பாடல்கள் எல்லாம் ஒரேவித யாப்பைக் கொண்டிருந்த போதிலும் அவற்றின் ஆக்கம் அதை மட்டும் பொறுத்து அமைவதன்று. சீர்களின் அமைப்பும் அசைகளின் ஆக்கமும் அவற்றின் எண்ணிக்கையும் இன்னும் ஒரு சில பண்புகளுக்கும் யாப்பு அடிப்படையாக இருக்கலாம். ஆனால் பாடல்கள் இவற்றை மட்டும் கொண்டவையல்ல. அவற்றின் தொடர்ச்சி களைக் காண்கிறோம். அவற்றின் உள்ளே பல தொடர்களைக் காண்கிறோம். பெயர்த் தொடர் என்றும் வினைத் தொடர் என்றும் தொடர்கள் உள்ளன. தொடர்களிலே சொற்களைக் காண்கிறோம். சொற்கள் ஒன்றொடொன்று இணைந்து நின்று தான் சொற்றொடர்கள் உருவாகின்றன. பெயர் என்றும் வினையென்றும் இடையென்றும் உரியென்றும் தமிழில் சொற்களை வகுத்துச் சென்றுள்ளனர், சொற்களின் உறுப்புக்களிலும் பல பண்புகளைக் காணலாம். இத்தகைய பல பண்புகள் கவிதையாக்கத்தில் தங்கள் தங்கள் பணிகளைச் செய்கின்றன என்றால் அது மிகையாகாது.

"நிலத்தினும் பெரிதே" என்று தொடங்கும் பாடல் முன்னர்க் கூறியது போன்று ஆசிரியப் பாவால் ஆனது, அகவல் ஓசையைக் கொண்டது. பிற குறுந்தொகைப் பாடல்களைப் போன்றே இதுவும் ஓசையில் ஒரே தன்மையைக் கொண்டது. கூவியழைக்கும் பண்பைக் கொண்டதுதான். ஆனால் ஏன் இது ஒரு சிறந்த பாடலாகக் கருதப்படுகிறது? இதற்கு ஒரு முக்கிய காரணம் இதன் உள்ளமைப்புதான் (internel structure). ஓசையமைப்பு ஒன்றாக இருந்தாலும் இதன் மொழியமைப்பு (linguistic structure) பிற பாடல்களிலிருந்து வேறுபட்டுள்ளது. ஏதோ ஒரு கவருந்தன்மை இதன்கண் உள்ளது. இந்த மொழியமைப்பை நாசூக்காகக் கவிஞன் கையாண்டிருக்கிறான். அதில் அவன் வெற்றியும் பெற்று விட்டான். அதனால்தான் பல்லோராலும் பாராட்டப் பெறுகின்றான். ஓசையமைப்பைப் பற்றித்தான் நம் யாப்பிலக்கண ஆசிரியர்கள் காலம் காலந் தோறும் பரக்க ஆராய்ந்துள்ளனர். ஆனால் மொழியமைப்புப்

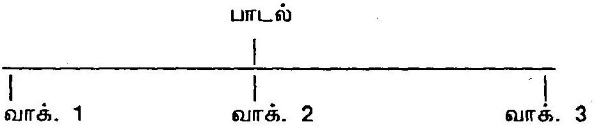
பற்றி அதிலும் செய்யுளில் வரும் மொழியமைப்புப் பற்றி அதிகமான ஆராய்ச்சி நடந்ததாகத் தெரியவில்லை.

1.3.1 ஒருமுகப்போக்கு

இப்பாடலின்கண் காணப்படும் வாக்கியங்களைப் பாருங்கள். இதன் வாக்கியங்களை நன்கு குறிக்கும் வகையில் சிலர் சில நிறுத்தற்குறிகளைப் பயன்படுத்தியுள்ளனர், (மாணிக்கம் 1986:5)

"நிலத்தினும் பெரிதே, வானினும் உயர்ந்தன்று,
நீரினும் ஆரள வின்றே, சாரற்
கருங்கோற் குறிஞ்சிப் பூக்கொண்டு
பெருந்தேன் இழைக்கும் நாடனொடு நட்பே"

என வாக்கியங்களில் இறுதியில் நிறுத்தற்குறியிட்டு எழுதி அதன் முக்கியத்துவத்தைக் காட்டியுள்ளார். இதன்கண் மூன்றே வாக்கியங்கள் உள்ளன.



இவற்றின் அமைப்புக் கீழே தரப்பட்டுள்ளது.

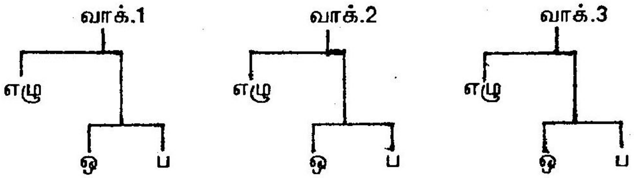
(சாரல். . . . . . .நட்பு) நிலத்தினும் பெரிதே.

(சாரல். . . . . . .நட்பு) வானினும் உயர்ந்தன்று.

(சாரல். . . . . . .நட்பு) நீரினும் ஆரளவின்றே.

என்பவையே வாக்கியங்கள். இம் மூன்றும் ஒரே உள்ளமைப்பைக் கொண்ட வாக்கியங்கள். எழுவாய், ஒப்புமைத் தொடர், பயனிலை என்ற அமைப்பினைக் கொண்டவை. இவற்றின் கண் ஒரு முழு ஒருமுகப் போக்கைக் (symmetry) காண்கிறோம். ஒரு ஒழுங்கினைக் (order) காண்கிறோம். எதிலும் ஒரு ஒழுங்கு, ஒரு முகப்போக்கு, ஒழுங்கான அமைப்பு ஆகியவற்றை மனித உள்ளம் விரும்பும். அதன்கண் ஒரு அழகைக் காணும். இந்நிலையில் ஒரு மகிழ்ச்சியையும் பெறும். ஒழுங்காக அடுக்கி வைக்கப்பட்டுள்ள நிலையை நம் மனம் நாடுகின்றது.

வாழ்க்கையில் ஒரு ஒழுங்கையும் ஒரு முகப் போக்கையும் காணத் துடிப்பது மனிதனது உள்ளம். இதனால்தான் இப்பாடலில் காணப்படும் ஒருமுகப்போக்கு, ஒரு ஒழுங்கமைப்பு ஒரு தனித்துவ சக்தியைக் (effect) கொடுக்கின்றது.



எழு - எழுவாய்; ஒ - ஒப்புமைத்தொடர்; ப - பயனிலை

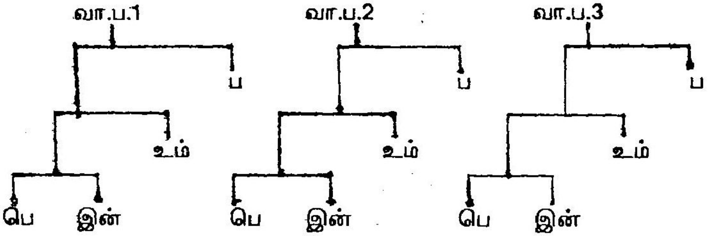
இம்மூன்று வரிகளையும் அவற்றின் பொருள்களைப் புரிந்து கொண்டு பாவத்துடன் படித்தால், படிக்கும் எண்ணத்தில் அவற்றைப் பார்த்தால் கூட அச்சக்தி நம்மைக் கவர்ந்து அப்பாடலின் கவித்துவப் பண்பை உணர வைக்கின்றது.

இது கவிதைக்கு மட்டும் சொந்தமன்று. நல்ல பேச்சாளர்கள் தங்கள் பேச்சில் இத்தகைய ஒரே மாதிரியான வாக்கியங்களைப் பயன்படுத்தி நல்ல உணர்ச்சிகளை எழுப்பி நிற்றல் காணலாம். உரை நடையிலும் இதனைக் காண முடியும். இத்தகைய ஒருமைப்பாட்டின், ஒருமுகப்போக்கின் சக்தியைக் கவிதையிலும் பிற மொழியடிப்படையான பேச்சுக் கலையில் மட்டுமன்றி எல்லாக் கலைகளிலும் காண முடியும். மனிதனுடைய உள்ளம் ஒழுங்கு, ஒருமைப்பாடு, ஒருமுகப்போக்கு ஆகியவற்றில் ஒரு அழகைக் காண்கின்றது. இதே நிலையில்தான் இப்பாடலின் ஒருமுகப்போக்கில் அமைந்துள்ள இவ்வாக்கியங்கள் இணைந்து நின்று படிப்போருடைய உள்ளத்தில் ஒரு இன்ப உணர்வைக் கொடுக்கின்றது எனக் கருதலாம். வாக்கிய நிலையில் ஒருமுகப் போக்கை இதன்கண் காண்பது இப்பாடலின் வெற்றிக்கு ஒரு காரணம்.

வாக்கிய நிலையில் மட்டுமன்றி அதன் உள்ளமைப்பிலும் ஒருமுகப்போக்கைக் காணலாம். எழுவாயினுள் ஒருமுகப் போக்கு என்று கூறுவதைவிட ஒரே பண்பையே காண முடிகின்றது. காரணம், எல்லா வாக்கியங்களிலும் ஒரு எழுவாய் தான் உள்ளது. இது ஒருமுகப்போக்கிலிருந்து ஒருபடிமேலே சென்று வாக்கியங் களிடையே எழுவாயினுள் ஒரு நூறு சதவிகிதம் ஒருமுகப் போக்கைக் காட்டி விடுகின்றது.

ஒப்புமை உறுப்பாக வரும் நிலத்தின், வானின், நீரின் என்ற மூன்று சொற்களும் - இன் என்ற ஒப்புமை வேற்றுமையுருபைக் கொண்டு ஒருமுகப்போக்கைக் காட்டி நிற்கின்றன. இதனாலும் திருப்தி கொள்ளாத கவிஞன் - உம் என்ற இடைச் சொல்லையும் எல்லாவற்றுடனும் இணைத்து ஒருமுகப்போக்கின் சதவிகிதத்தை உயர்த்தி விடுகின்றான். இவையிரண்டு இலக்கணக் கூறுகளும்

இணைந்து பெயர்ச் சொற்களுடன் நின்று கவிதையின் பண்பை உயர்த்தி நிற்கின்றன.



வா.ப. - வாக்கியப்பகுதி; பெ - பெயர்

இனி இவற்றின்கண் வரும் பயனிலைகளைக் காண்போம். மூன்றும் அளவினைக் காட்டுவது. ஒன்று பரப்பினைக் காட்டுவது. இன்னொன்று உயரத்தைக் குறிக்கும். மற்றொன்று ஆழத்தைக் காட்டுவது. பொருள் அடிப்படையில் இவ்வினைகள் ஒரே இனத்தைச் சார்ந்தவை. ஒருமுகப்போக்கைக் கொண்டவை. பொதுவான ஒரே பண்பைக் காட்டுவன. அவற்றின் அமைப்பிலும் 'உயர்ந்தன்று' "அளவின்று" என்பவற்றில் "அன்" என்பதும் "இன்" என்பதும் சாரியையாக வந்து ஒருமுகப் போக்கைக் காட்டுவன. சாரியைகளைப் பொறுத்தமட்டில் இரண்டும் மூன்றும் ஒன்றி நிற்க முதல் பயனிலை வினைமுற்று மாறுபட்டுள்ளது. இரண்டு ஒன்றுபட ஒன்று மாறியுள்ளது. இனி பயனிலைகளுடன் வரும் அடை (ஆர்) ஒரே ஒரு இடத்தில் தான் வந்துள்ளது. "அளவின்றே" என்பதுடன் 'ஆர்' என்ற அடை வர, மற்ற இரண்டு பயனிலைகளுடன் அடை வரவில்லை. இத்தகைய நிலை ஒருமுகப்போக்கு இல்லையே என எண்ணத் தோன்றும். ஆனால் இத்தகைய நிலையைச் சங்க இலக்கியங்களில் மட்டுமன்றி வேறு இலக்கியங்களிலும் பல பாடல்களில் காண முடியும். மூன்று ஒரே மாதிரியான தொடர்கள் அடுக்கி வரும் போது இரண்டு ஒரே மாதிரியாகவும் மற்றொன்று சிறிது மாறியும் வருதல் காணலாம். சங்க இலக்கியங்களில் இப்பண்பை மிக அதிகமாகக் காண்கிறோம்.

அடுக்கி வரும் விளிச் சொற்களை எடுத்துப் பார்க்கின் இவ்வுண்மை நன்கு தெரியவரும். "அகவன் மகளே, அகவன் மகளே. . ." என்று வரும் பாட்டில் (குறு. 23) மூன்றாவதாக வரும் விளிச்சொல், "மனவுக் கோப்பன்ன நன்னெடுங் கூந்தல் அகவன் மகளே" என அடையெடுத்து வருதல் கண் கூடு. இது போன்றே "பல் சான்றீரே, பல் சான்றீரே" எனத் தொடங்கும் மூன்று

பாடல்களிலும் (புறம் 195, 246, 301) இப்பண்பினைக் காணலாம். எனவே ஒரே பண்பினைக் கொண்டு வரும் இத்தகைய இடங்களில் ஏதாவது ஒன்றில் ஒரு மாற்றத்தைத் தருதலைக் கவிஞர்கள் ஒரு உத்தியாகவே கொண்டுள்ளார்கள். தொடர்ந்து வருவதால் வரும் சலிப்பினைத் தடுக்க (monotony) இது ஒரு உத்தியாகப் பயன்படுகிறது.

அடுத்துப் பாடல் 3இல் காணப்படும் எழுவாய்த் தொடர் பற்றிக் காண்போம். இது ஒரு அருமையான பெயர்த் தொடர். நீண்ட நெடிய ஒரு தொடர். இதனுடைய ஆக்கம் பற்றி விரிவாக நான் போக விரும்பவில்லை. எத்தனை வாக்கியங்களிலிருந்து எத்தனை விதமான விதிகளின் அடிப்படையில் இது உருவானதென்றோ அவ்வாக்கியங்களின் அமைப்புகள் எவ்வாறென்றோ நான் கூற விரும்பவில்லை. இடம் போதாத காரணத்தால் அவற்றையெல்லாம் விட்டு விட்டு இதன் மெருகுக்குரிய காரணம் பற்றி மட்டும் இங்கே குறிப்பிடப்படுகின்றது.

"...................சாரல்
கருங்கோற் குறிஞ்சிப் பூக்கொண்டு
பெருந்தேன் இழைக்கும் நாடனொடு நட்பே"

என்பது இத்தொடர். மேலெழுந்த வாரியாகப் பார்த்தால் இது பல பெயர்த் தொடர்களாலானது. "நாடன்" என்பது வரையிலும் ஒரு தொடர். சாரல், கருங்கோற் குறிஞ்சிப் பூ, பெருந்தேன் இழைக்கும் நாடன், போன்றவை இதன்கண் காணப்படும் தொடர்கள். இதன்கண் காணப்படும் பெயர்ச்சொற்கள் கடைந்தெடுத்த அருமையான சொற்கள். சாரல், குறிஞ்சி, பூ, தேன் நாடன் போன்றவை உள்ளத்தைத் தொடும் சொற்கள். இச்சொற்கள் பற்றிப் பின்னர்க் காண்போம்.

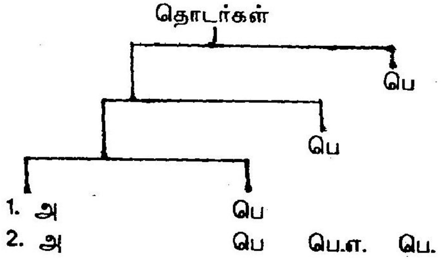
"மலைச் சாரலின்கண் உள்ள கரிய கொம்புகளையுடைய குறிஞ்சியினது பூவிற்றேனைக் கவர்ந்து கொண்டு வந்து வண்டுகள் பெரிய தேனிறாலைக் கட்டா நிற்கும் நாட்டையுடைய தலைவனோடு எனக்குள்ளதாகிய நட்பு" எனப் பொருள் எழுதுவார் சோமசுந்தரனார் (குறு. பாடல் 3, கழக வெளியீடு) இதில் காணப்படும் வினைகளின் எண்ணிக்கையை வைத்துத் தோராயமாக எத்தனை வாக்கியங்களிலிருந்து இத்தொடர் உருவாகியிருக்கின்றது எனக் கணக்கிட்டு விடலாம்.

இங்கு கூற விரும்புவதெல்லாம் இத்தொடரின் ஆக்கத்தில் காணப்படும் ஈர்ப்புத் தன்மைதான். மிகச் சிறந்த ஒரு பெயர்த் தொடர். நான்கடிப் பாட்டில் இரண்டே கால் அடியைக்

கொண்டுள்ளது. பாட்டிலுள்ள 17 சொற்களில் 10 சொற்கள் இதன்கண் உள்ளன.

இதன்கண் உள்ள இரண்டு தொடர்கள் நம் எண்ணத்திற்கு மகிழ்ச்சியைத் தருவன. "கருங்கோற் குறிஞ்சிப் பூ" என்பது ஒன்று. "பெருந்தேன் இழைக்கும் நாடன்" என்பது மற்றொன்று. ஒன்று தலைவனைப் பற்றியது. இன்னொன்று அவன் நாட்டைப் பற்றியதுதான் என்றாலும் பூ என்ற நிலையில் குறிப்பாகத் தலைவியைக் குறிக்குமோ என்ற எண்ணத்தையும் தராமல் இல்லை. முதல் நோக்கிலேயே இந்த எண்ணம் எப்படியோ நம் மனத்தில் வந்து விடுகின்றது. ஒன்றில் கருமையான கோலை யுடைய குறிஞ்சிப் பூ. மற்றொன்றில் பெருந்தேனிழைக்கும் நாடு. இவற்றின் இணைப்பில் பூவும் தேனும் நாடும் மனத்திற்கு மகிழ்ச்சியைத் தரும் சொற்கள். முதல் தொடரில் நான்கு சொற்கள்; பின்னதிலும் நான்கு சொற்கள். இவற்றுள் முதல் சொற்கள் இரண்டு ஈரசைச்சீர் களாலானவை. இது போன்றுதான் இரண்டாவது சீர்களும். ஒன்றன் துவக்கச் சீரும் புளிமா. மற்றொன்றின் சீரும் புளிமா. இரண்டாவது சீரும் புளிமா. முன்னதில் உள்ள முதற் சொல் "கரும்"; இரண்டாவதில் உள்ள முதற்சொல் புளிமா. "பெரும்" (பெரிது). அங்கு எடுத்தல் (தேன்). இங்கு அது கொண்டு இழைத்தல்; அதன் எழுவாயும் வண்டு. இதன் எழுவாயும் வண்டே. இரண்டும் தோன்றா எழுவாய்கள். அங்கு பயனிலை எச்சம், இங்கும் எச்சம் (பெயர் எச்சம்). எனவே இங்கும் ஒரு வகையான ஒருமுகப் போக்கைக் காணமுடிகின்றது.

1. (((அடை, பெயர்) பெயர்) பெயர்)
2. (((அடை, பெயர்) பெயரெச்சம்) பெயர்)



அ - அடை, பெ.எ - பெயரெச்சம், பெ - பெயர்

ஒன்றில் பெயர் 'குறிஞ்சி'. மற்றதில் பெயர் எச்சம் "இழைக்கும்". இந்த ஒரு மாற்றத்தைத் தவிர மீதி அனைத்தும் ஒரே விதமான இலக்கணக் கூறுகள். மேலே கூறிய மாற்றத்தை ஒரே விதமான சீர் தன்மை (புளிமா) நிறைவு செய்து விடுகின்றது.

அடிகளின் தொடக்கங்களிலும் ஒரு ஒருமுகப் போக்கைக் காண முடிகின்றது. முதலடியில் கருவிளம், இரண்டாவது அடியில் கூவிளம். மூன்றாவது நான்காவது அடிகளில் புளிமா, புளிமா; நல்ல முரணகள். நிலம், நீர், கரும் பெரும் (வித்தியாசமான பண்புகள்). இது போன்றே - உம் என்ற இடைச் சொல்லின் ஆட்சி. இந்நிலையில் ஒரு இனிமையான ஒருமுகப் போக்கைக் கண்டு மகிழலாம்.

இணையான இரண்டு பெயர்த் தொடர்களைக் கொண்டு ஆக்கப்பட்ட நிலையில் ஒரு சமமான, சீரான ஆற்றல் மிகுந்த ஒரு பெயர்த் தொடராக அமைந்து நிற்பது இக்கவிதையின் வெற்றிக்கு ஒரு காரணமாகும்.

பாடலைப் படித்துப் பார்த்தால் இன்னொரு உண்மையும் தெரியவரும். பாடலைப் படிக்கும்போது 'பெரிதே' என்பதில் நிறுத்துகின்றோம். பின்னர் "உயர்ந்தன்று", "ஆரளவின்றே" என்பனவற்றிலும் அதன் பின்னர் "நட்பே" என்பதிலும் நிறுத்துகின்றோம்.

. . . . . .பெரிதே. . . . . .உயர்ந்தன்று
. . . . .ஆரளவின்றே. . . . . . .
. . . .
. . . . நட்பே.

முதல் மூன்றும் வாக்கிய முடிபு. பின்னது ஒரு பெயர்த் தொடர். ஆயினும் பாட்டின் முடிவு. எனவே அங்கு நிறுத்தியாக வேண்டும். இம்மாதிரி நிறுத்துவதை (pause) நான்கு இடங்களில் காண்கிறோம். அவற்றுடன் இரண்டாவது இடத்தைத் தவிர பிற மூன்றும் ஏகாரத்தில் முடிகின்றன. ஓரடியின்கண் இவ்வாறு வரின் மேற்கதுவாய் இயைபு என்போம். ஆனால் அது ஓரடியில் இன்றி வாக்கியங்களில் பல அடிகளில் வருகின்றது, எனினும் பொருள் அடிப்படையில் படிக்கும்போது அவை பாடலுக்குச் சுவையூட்டுவ தாகவே உள்ளது. ஒருமுகப் போக்கைக் காட்டுவதாகவே உள்ளது. பாடலை அதன் வாக்கிய அமைப்பின்படி படிக்கும்போது இத்தகைய நயத்தைக் காணமுடியும்.

1.3.2 இடைச்சொல்

பொதுவாக இடைச் சொற்கள் வினைச் சொற்களைப் போன்றோ அன்றிப் பெயர்ச் சொற்களைப் போன்றோ அகராதிப் பொருள் தருவதில்லை. ஆனால் இலக்கணப் பொருளைத் தந்து

நிற்பன. ஏகாரம் பிற வேறு பொருள்களோடு தேற்றத்தைத் தந்து நிற்கும். கவிதைகளில் இத்தகைய இடைச்சொற்களின் பங்கு மிக முக்கியமானது. இப்பாடலின்கண் காணப்படும் உம், ஏ ஆகிய இரு இடைச்சொற்களும் கவிதையின் ஓசை நயத்துக்கும் இலக்கணப் பொருளுக்கும் பெரிதும் உதவுவதைக் காண்கிறோம். ஏகாரம் தேற்றப் பொருளைத் தந்து இரு பயனிலைச் சொற்களிலும் நயம் காட்டி நிற்பதுடன் இறுதியில் நின்று ஒருமுகப் போக்குக்குத் துணை செய்து நிற்கின்றது. இது போன்றே உம் இடைச்சொல்லும் சிறப்பும்மையாக நிற்பதுடன் இயைபுத் தொடையை மிக எளிதாகப் பெறுவதற்குத் துணை நிற்கின்றது. அடிகளின் இடையேயும் அடிக்கண்ணும் தொடையழகு பெறத் துணை செய்துள்ளது.

இவ்வாறு பல்வேறு இலக்கணக் கூறுகளைப் பக்குவமாகப் பயன்படுத்தி, வேண்டும் தொடை விகற்பங்களை மிக எளிதாகக் கொண்டு வருவதுடன் பாடல்களின் மொழியமைப்பையும் முடிவு செய்து விடுகின்றனர் புலவர் பெருமக்கள்.

> "நெல்லு முயிரன்றே, நீரு முயிரன்றே,
> மன்ன னுயிர்த்தே, மலர்தலை யுலகம்". (புறம் 186)

போன்ற புறநானூற்றடிகள் இப்பண்பினைக் காட்டும். இங்கு குறிப்பு வினைகளைப் பயன்படுத்தியும் உம் இடைச்சொல்லைச் சரியான இடங்களில் இட்டும் ஓசை நயத்தையும் பொருள் நயத்தையும் ஒரு சேரக் கொண்டு வந்துள்ளார் புலவர். இதுபோன்றே ஏகார இடைச் சொல்லை மிக லாவகமாகக் கையாண்டுள்ளார் புலவர். நெல்லும் நீருந்தான் உயிர் என்று எண்ணிக் கொண்டிருக்கும் வேந்தனுக்கு அறிவுறுத்துவதாக உள்ள நிலையில் தான் அவற்றை முன்னால் வைத்துப் பின்னால் "மன்ன னுயிர்த்தே மலர்தலை யுலகம்" என்பதை வைத்தார். இதனைப் பின்னர்க் காண்போம். கவிதைகளின் ஆக்கத்தில் பலவேறு இலக்கணக் கூறுகளின் பங்கு மிக மிக முக்கியமானது. தமிழில் காணப்படும் இலக்கணக் கூறுகள் அனைத்துமே இத்தகைய இன்றியமையாத பங்கினை மிக அருமையாகச் செய்து நிற்கின்றன. இந்நிலையை ஆய்வது தமிழ் இலக்கிய உலகில் புதியதொரு பரிமாணத்தைக் கொண்டு வரும்.

செய்யுட்களின் உருவ ஆக்கத்திற்கு மிக முக்கியமானது யாப்பு (meter). செய்யுளைப் பிறவற்றிலிருந்து பிரிப்பதே யாப்பு தான். இதனால்தான் தமிழ் யாப்பியல் அறிஞர்கள் இது பற்றி

மட்டுமே ஆராய்ந்து நின்றனர் போலும்! தொல்காப்பியச் செய்யுளியல் யாப்புப் பற்றிப் பரக்கக்கூறும். எனினும் தொல்காப்பியர் வேறு வேறு செய்திகள் பற்றியும் குறிப்பிட்டுள்ளார். ஆனால் அவருக்குப் பின்னர் வந்த பாவியல் அறிஞர்கள் எல்லோரும் யாப்புப் பற்றி மட்டுமே பரக்கக் கூறி விட்டுப் பிறவற்றைப் புறக்கணித்து விட்டார்கள். எழுத்து, சீர், தளை, அடி, தொடை என்பவற்றுடன் நிறுத்திக் கொண்டனர். மையக் கருத்துக்களை எவ்வாறு கூறுவது என்றோ சொற்களின் ஆட்சி எவ்வாறு என்றோ செய்யுட்களில் காணப்படும் சொல்லியல் (morphology) எவ்வாறு அமைந்திருக்க வேண்டும் என்றோ அது எவ்வாறு உள்ளது என்றோ அவை அமைந்து நிற்கும் நிலையில் எவ்வாறு கவிதை நயம் சிறக்க நிற்கின்றது என்றோ வரன் முறையாக ஆராய்ந்தார்கள் இல்லை. மேலே கூறியபடி நிலத்தினும், நீரினும், வானினும் என்ற மூன்று சொற்களில் காணப்படும் சொல்லியல் கூறுகள் கவிதைக்குக் கொண்டு சேர்க்கும் ஒருமுக நோக்கு உய்த்துணரத் தக்கது.

1.3.3 தொடரியல்; வரிசை மாற்றம்

இதுபோன்ற இப்பாடலின்கண் (குறு. 3) காணப்படும் தொடரியல் பண்பும் இப்பாட்டுக்கு அணி சேர்க்கின்றது. இதன் கண் மூன்று வாக்கியங்கள் உள்ளன என்பது முன்னரே கூறப்பட்டது. அவை எவ்வாறு அமைக்கப்பட்டிருக்கிறன? அவற்றின் உள்ளமைப்பு என்ன? என்பது பற்றிக் கூறுதல் நயம் பயக்கும்.

மூன்று வாக்கியங்கள், ஆனால் எழுவாய் ஒரே ஒரு இடத்தில் தான் உள்ளது. அதுவும் வாக்கியத்தில் பயனிலைகளுக்கு முன்னால் இல்லை. பயனிலைகள் முன்னால் தள்ளப் பட்டிருக்கின்றன. இதனால் உள்ள கவிதைப் பயன் என்ன? என ஆராய்தல் வேண்டும். "கண்ணே வா!" என்பதற்கும் "வா கண்ணா! என்பதற்குமிடையே வேற்றுமையுண்டு, எது முக்கியம்? எது அவசரமாகக் கூறப்பட வேண்டும் என எண்ணி அதனை முதலில் கூறுவது மொழிகளில் காணப்படும் ஒரு பண்பாகும். இதனை "முற்கூறுதல்" (Fronting) என மொழியியலாளர்கள் கூறுவார்கள். பொதுவாக எழுவாய் தான் வாக்கியங்களில் முதலில் வரும். இதனால்தான் இது இப்பெயர் பெற்றது. முதல் வேற்றுமையை எழுவாய் வேற்றுமை என்பர். இது 'எழு' ('தொடக்கம்', 'ஆரம்பம்') என்ற சொல்லின் வாயிலாகத்

தோன்றியது. எனினும் எது முக்கியமோ அதனை முற் கூறுதல் வழக்கம். இதனைச் சாதாரணப் பேச்சு வழக்கிலும் காண முடியும், ஆனால் செய்யுளில் புலவர்கள் லாவகமாகக் கையாண்டு கவிதையில் முக்கியமாகக் கூற விரும்பும் செய்தியை உள்ளத்தில் படுமாறு செய்வர். இந்தச் சிந்தனையோடு சங்க இலக்கியங்களையும் பிறவற்றையும் படித்துப் பார்த்தால் ஏராளமாகப் பாடல்களில் இதனைக் காணமுடியும். எழுவாயில் மட்டுமன்றி வேறு பல இலக்கணக் கூறுகளிலும் இதனைக் காணலாம். வாக்கியங்களிலும் எதனை முன்னால் வைக்க வேண்டுமோ அதனை முன்னால் வைத்து நிற்பர் புலவர் பெருமக்கள், "நெல்லு முயிரன்றே, நீருமுயிரன்றே" என்பதை ஏன் முதலில் வைத்தார் புலவர் என்பது முன்னரே சுட்டிக் காட்டப்பட்டது. அதில் வரும் "மன்ன னுயிர்த்தே மலர்தலை யுலகம்" என்பதில் பயனிலைத் தொடர் முன்னே தள்ளப்பட்டு எழுவாய் பின்னே உள்ளமை காணலாம். 'மன்ன னுயிர்த்தே' என்பது முக்கியமாகக் காட்டப்பட வேண்டியது. "இளைய னிவனென வுளையக் கூறி" (புறம் 72) எனவும் "வில்லோன் காலன கழலே" (குறு 7) எனவும் "புலவர் பாடாது வரைகவென் னிலவரை" (ஐ வேற்றுமை, புறம் 72) எனவும் பலபட வருதல் காண்க. "கண்டனென் கற்பினுக் கணியை" எனக் கம்ப நாட்டாழ்வார் பாடிய தொடர் நெஞ்சிலிருந்து நீங்காத ஒன்றன்றோ! இத்தகைய இடமாற்றம் கவிதைக்கு அழகு கொடுத்து நம் உணர்வையும் தட்டி எழுப்பி நிற்கக் காணலாம்.

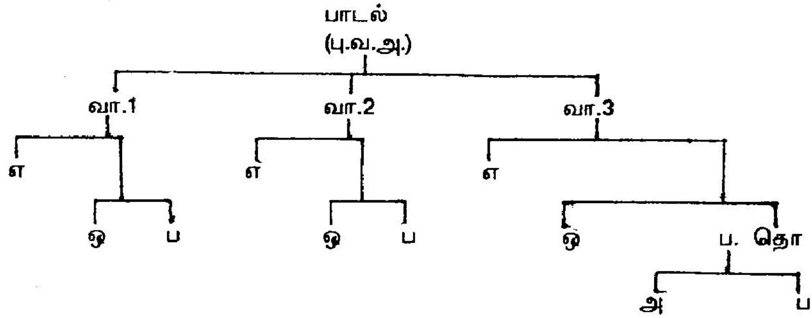
இதே உத்தியைத்தான் தேவகுலத்தாரும் தம்முடைய பாடலில் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

"சாரல். . . . . நட்பு நிலத்தினும் பெரிதே; வானினும் உயர்ந்தன்று; நீரினும் ஆரளவின்றே",

எனக் கூற வேண்டியதை வரிசையை மாற்றிப் பாடல் ஆக்கியுள்ளார். முன்னதாகக் கூறியபடி இப்பாடல் காதலி அல்லது தலைவி தலைவன் மேல் கொண்டுள்ள காதலைப் பற்றியது. இன்னும் நுணுகிப் பார்த்தால் காதலின் திண்மையைக் காட்டுவது. எனவே தான் அதன் திண்மையை, (அதாவது அதன் அகலம், உயரம், ஆழம், பற்றியது.) எடுத்த எடுப்பிலேயே முன்னே கூறுகிறார் புலவர். மேலும் தலைவியின் வேகத்தையும் தோழிக்கு இடித்துரைப்பது போன்ற விறுவிறுப்பையும் காட்டும் நிலையில் அவற்றை அடுக்கடுக்காக, அடுத்து அடுத்து இரண்டு மூன்று சீர்களில் கூறுகிறார் புலவர்.

1.3.4 வாக்கிய அமைப்பு

பாடலின் அடிப்படையான (புதை நிலை) வடிவ அமைப்பு இதுதான்.

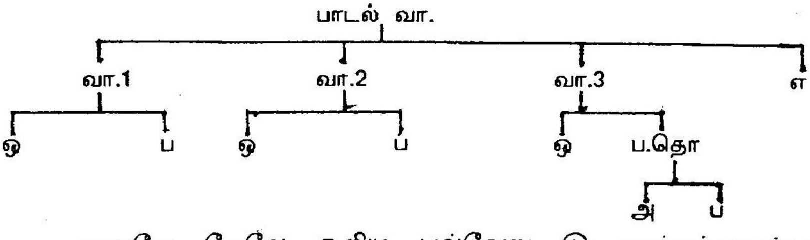


பு.வ.அ. - புதைநிலை வடிவ அமைப்பு

எ - எழுவாய், ஒ - ஒப்புமைச்சொல்

ப - பயனிலை, அ - வினையடை

இந்த வாக்கியங்களில் எல்லாம் ஒரே எழுவாயாக இருப்பதால் பின்னர் உள்ள இரண்டு வாக்கியங்களிலும் உள்ள எழுவாய்த் தொடர் கெட்டு விடுகின்றன. இதையடுத்து முதல் வாக்கியத்தில் உள்ள எழுவாய் பொதுவான ஒரு எழுவாயாக மாறுகின்றது அல்லது முதலில் ஒரு பொது எழுவாயாக மாறிப் பின்னர் மூன்று வாக்கியங்களிலும் உள்ள எழுவாய் கெட்டு விடுவதாகக் கொள்ளலாம். அதன் பின்னர் அந்தப் பொது எழுவாய்க்குப் பின்னர் உள்ள எல்லாப் பயனிலைத் தொடர்களும் (ஒப்புமை உட்பட) முன்னே கொண்டு போகப்படக் கீழே உள்ள பாடல் வடிவத்தைப் பெறுகிறது.



எனவே மேலே கூறிய பல்வேறு இடமாற்றங்களுக்குப் பின்னர் தான் பாடல் புற உருவ அமைப்பைப் பெற்று நிற்கின்றது. உண்மையான வாக்கியங்களின் அமைப்பை மாற்றி விடுகிறார் புலவர். எழுவாய், பயனிலை என்று இருக்க வேண்டியதை பயனிலைத் தொடர் 1, பயனிலைத் தொடர் 2, பயனிலைத்

தொடர் 3 எழுவாய் எனக் கொண்டு வந்து பயனிலைகள் எழுவாய் இன்றி அடுக்கடுக்காக வரும்படி அமைத்து ஒரு வேகத்தையும் விறுவிறுப்பையும் ஊட்டித் தலைவியின் உள்ளப் பாங்கை,, நட்பின் பரிமாணத்தை ஒரு உயிரோட்டத்தில் கொண்டு வந்து ஒரு சிறந்த பாடலாக அமைத்து விடுகின்றான் புலவன். "தந்ததுன் தன்னைக் கொண்டதென் தன்னைச் சங்கரா ஆர் கொலோ சதுரர்" என்று மணிவாசகரின் திருவாசகக் கோயில் திருப்பதிக அடிகளில் மிக லாவகமாக இவ்வுத்தியைக் கையாண்டுள்ளார். அவ்வாறே பொய்கையாழ்வார் அருளிச் செய்த முதல் திருவந்தாதியில் "இடந்தது பூமி யெடுத்தது குன்றம் கடந்தது கஞ்சனை முன்னஞ்சு - கிடந்ததுவும் நீரோத மாகடலே நின்றதுவும் வேங்கடமே பேரோத வண்ணர் பெரிது" எனக் காணப்படும் பாசுரமும் (39) இவ்வுத்திக்குச் சான்று பகருவனவாக உள்ளன.

1.3.5 சொற்கள்

கவிதைகள் சொற்களாலானவை. வாயமொழிச் சொற்களால் ஆக்கப்படுகின்ற ஒப்பற்ற ஒரு கலையுருவமே கவிதை என்று சொன்னால் மிகையாகாது. கம்பன் கவிதையாக்கத்தையே "சொல்கலை" (பால. ப. 33) என்பான் (மகர பூஷணம் 1986: XXX 1). முன்னர்க் கூறியது போன்று நல்ல கவிதைக்கு நல்ல கருவும் நல்ல உருவும் வேண்டும். உருவத்தையும் யாப்பு (Meter) என்றும் அதற்கேற்ப அமையும் மொழியமைப்பு (linguistic structure) என்றும் மொழியமைப்பையும் இலக்கண அமைப்பு என்றும் அதில் காணப்படும் சொற்கள் என்றும் பிரிக்கலாம். எனவே கவிதையின் உருவ ஆக்கத்திற்குச் சொற்கள் மிக முக்கியம் ஆகும். தொல்காப்பியர் இதை எண்ணிப் பார்க்காமல் இல்லை. 'செய்யுள் மொழி' என்றும் (பொருள். 537) 'இழுமென் மொழி' (539) என்றும் 'தெரிந்த மொழி' (542) என்றும் கூறிச் செல்லுதல் காணலாம்.

> "செய்யுள் மொழியால் சீர்புனைந் தியாப்பின்
> அவ்வகை தானே அழகெனப் படுமே"

என்பது தொல்காப்பியம். "செய்யுட்குரிய சொல்லினாற் சீரைப் புணர்த்துத் தொடுப்பின்" எனப் பொருள் எழுதுவார், இளம்பூரணர். சீரைப் புணர்த்துத் தொடுக்க வேண்டும் என்று கூறுவது கவனிக்கத்தக்கது. ஒரு சேரப் புணர்த்து ஆக்க வேண்டும் என்பதுதான் இதன் பொருள். சீர் வேறு, சொல் வேறு என்ற நிலையில்லாமல் ஒன்று இன்னொன்றாக உள்ள நிலையைத்தான்

இவ்வாறு கூறுகிறார் எனக் கருதலாம். சீர் என்பது யாப்பின் உறுப்பு. சொல் மொழியமைப்பின் இலக்கண அமைப்பில் வருவது. இவை இரண்டும் ஒன்றி ஒட்டி நிற்பதையே இது குறிக்கிறது. பேராசிரியர் இன்னும் ஒருபடி மேலே சென்று 'சீரறுத்து' என்பார். "செய்யுட் பயின்று வரும் மொழிகளாற் சீரறுத்துப் பொலிவுபட்ட யாப்பின்" என்பது அவர் கூற்று. நல்ல சிறந்த சொற்களால் சீரை ஒரு சேரப் பொலிவுபட அமைத்துச் செய்யுள் செய்யின் அது அழகெனப்படும் எனக் கூறலாம். செய்யுளில் சீர் என்பது மிக இன்றியமையாத ஒன்றாகும். இதனால் தான் இது சீர் எனப் பெயர் பெற்றது என எண்ணலாம். இன்றைய யாப்பு ஆராய்ச்சியில் அதன் பங்கு மிகப் பெரியது. அதனால் தான் சீர் புனைந்து எனத் தொல்காப்பியர் கூறினார். நல்ல செய்யுளுக்கு நல்ல பொருத்தமான சொற்கள் மிக இன்றியமையாத ஒன்று. மேலும் தொல்காப்பியர் இன்னின்ன வகை செய்யுள்களுக்கு இன்னின்ன சொற்களைப் பயன்படுத்த வேண்டும் எனக் கூறியிருப்பதும் சிந்தித்து மகிழ்வதற்குரிய ஒன்றாகும்.

மேனாட்டினர் இது பற்றிப் பரக்கக் கூறியிருத்தல் இங்கு சுட்டிக் காட்டற்குரியது. ஹொராஸ், ஜான்சன், டிரைடன், போப், கோல்டுஸ்மித், வோட்ஸ்வொர்த், காலரிட்ஜ் போன்ற பல அறிஞர்கள் செய்யுள் மொழி (poetic diction) பற்றிக் கூறியுள்ளனர். கவிதையில் சொற்களின் பங்கு மிக மிக முக்கியமானது. புலவனுக்கும் வாசகனுக்கும் இடையே நிற்பது கவிதையின் அமைப்பும் அதன்கண் காணப்படும் சொற்களுமே. இவற்றால் தான் கவிஞன் கவிதையை ஒரு கலைப் பொருளாகப் படைக்கின்றான். இவற்றால்தான் வாசகன் கவிதையைப் புரிந்து கொள்ளுகின்றான். கவிஞனின் உணர்வும் உணர்ச்சியும் அவன் உள்ளமும் கவிதையின் உயர்வும் இவற்றால்தான் வெளிப்படுகின்றன. வாசகனும் இவற்றால்தான் உணர்வையும் உணர்ச்சியையும் கவிதையின் அழகையும் பிறவற்றையும் பெறுகிறான். கவிஞனையும் வாசகனையும் இணைத்து வைப்பது இதுவே. எனவே இதனைச் "சொற்கலைப் பாலம்" என எண்ணலாம். கவிதையில் காணப்படும் சொற்கள் அவற்றின் சேர்க்கைகள் போன்றவை நல்ல உணர்வையும் அழகையும் ஊட்டவல்லவை. இதனால் தான் காலரிட்ஜ் எது உரை நடை, எது கவிதை என்ற வினாக்களைத் தன்னகத்தே எழுப்பி,

"prose, - words in their best order; poetry - the best words in their best order'

எனக் கூறிப் போந்தார் (Table Talk).

நாம் எடுத்துக் கொண்ட குறுந்தொகைப் பாடலில் 20 சொற்கள் காணப்படுகின்றன. அவற்றுள் நிலம், நீர், வான், சாரல், கோல், குறிஞ்சி, தேன், நாடன், நட்பு ஆகியவை பெயர்ச் சொற்கள். பெரிது, உயர்ந்தன்று, அளவின்று, கொண்டு, இழைக்கும் ஆகியவை வினைச்சொற்கள். கரும், பெரும் ஆகியவை பெயரடைகள். ஆர் என்பது வினையடை. உம்,ஏ. ஆகியவை இடைச்சொற்கள். முதல் பார்வையிலேயே பெயர்களும் வினைகளும் நம் உள்ளத்தைக் கவரும் மிக அருமையான தமிழ்ச் சொற்கள் என எண்ணி விடுகின்றோம். இப்பாடலில் இச்சொற்களின் பங்கு என்ன? என ஆராய்தல் நலம் பயக்கும். சொற்களை உரைநடையிலும் கவிதைகளிலும் காண்கின்றோம். உரைநடைகளின் சொற்கள் ஒருபொருளைக் குறிப்பதற்கு மட்டுமே பயன்படுத்தப்படுகின்றன. ஆனால் கவிதையில் வரும் சொல்லோ ஒரு பொருளைக் குறிப்பதற்கு மட்டுமன்றி வேறு பொருள்களைக் குறிப்பாகக் காட்டுவதற்காகவும் பயன்படும். குறிப்புப் பொருள்களைக் கொண்டு நிற்கும். தேன் என்ற சொல் உரை நடையில் இனிப்பு தரும் தேனைக் குறிக்கும். ஆனால் கவிதையில் அது தலைவி தரும் இன்பத்தையும் குறிக்கும். வான் என்பது வானம் என்ற பொருளை மட்டுமே தரும். ஆனால் அது கவிதையில் அன்பு மழையைப் பெய்யும் தலைவனையும் குறிக்கலாம். இவ்வாறு எடுத்துக்காட்டுக்களை அடுக்கிக் கொண்டே போகலாம். இப்பாடலின்கண் காணப்படும் சொற்கள் தரும் அழகு ஆழ்ந்து அனுபவிப்பதற்குரியது.

மொழியில் எத்தனையோ சொற்கள் இருப்பினும் சில சொற்கள் மனிதனுடைய உள்ளத்தில் சில உணர்வுகளை எழுப்ப வல்லன. அவை சொற்கள் சுட்டும் பொருளோடு தொடர்புடையனவாயினும் அவைகளும் இப்பண்பைக் காட்டி விடுகின்றன. சில சொற்களை மங்கலச் சொற்கள் என்கிறோம். சிலவற்றை அமங்கலச் சொற்களாகக் கருதுகிறோம். மங்கலமும் அமங்கலமும் அச்சொற்களில் இல்லை. ஆனால் வழக்கில் அவை மங்கலமாகவும் அமங்கலமாகவும் கருதப்படுகின்றன. சில சொற்களைக் கேட்கும்போது நாம் கூனிக்குறுகி நம் உடலே சிறுத்து விடக் காண்கிறோம். சிலவற்றை அவையில் கூறுவதில்லை, இதைத்தான் இடக்கரடக்கல் என இலக்கண நூலோர் வகுத்துச் சென்றுள்ளனர். இன்னும் சில சொற்களைச் சிலரிடம் கூறுவதில்லை, சில சொற்கள் சிலருக்குச் சாதாரணமாக இருக்கின்றன. இன்னும் சிலருக்கோ கேட்க முடியாத அளவுக்கு அருவருப்பையும் அதிர்ச்சியையும் தருகின்றன. சில சொற்களைக் கேட்கும் போது நம்மையறியாமலே நெஞ்சு விம்மி ஒரு வித வீர

உணர்வைப் பெறுகிறோம். இன்னும் சிலவற்றைக் கேட்கும் போது தலை குனிகிறோம். எனவே சொற்களுக்கு உணர்வை ஊட்டும் உன்னதமான சக்தி உண்டு. நகை, அழுகை, இளிவரல் போன்ற மெய்ப்பாடுகளை ஏற்படுத்தும் சக்தி அவற்றிற்குண்டு. ஒரு பொருளுக்கு, ஒரு நிகழ்ச்சிக்கு அல்லது ஒரு மனிதனுக்குரிய சில சக்திகள் சொற்களுக்கும் உண்டு. தேனைப் பார்க்கும்போது ஏற்படுகின்ற உணர்வு தேன் என்ற சொல்லைக் கேட்கும்போதும் எழக்காணலாம். எனவேதான் சில அறிஞர்கள் "செயல்கள் சொற்கள்" என்றும் "சொற்கள் செயல்கள்" என்றும் கூறுவர். இதைக் கவிஞர்கள், கவித்துவம் உடையவர்கள், சொல்லேருழவர்கள் மிக அருமையாகக் கையாண்டு நம்மை உணர்ச்சி வயப்படுத்து கின்றார்கள். ஏற்றம் மிகு சொற்களை எழில்மிகு வகையில் பயன் படுத்தி நம்மை வயப்படுத்துகின்றனர். எனவே சொற்களுக்கு உயிர் உண்டு, உணர்வுண்டு, உணர்ச்சியும் உண்டு, இதை மனத்தில் கருதித்தான் எலியட்,

"We can only say that a poem, in some sense, has its own life"; (WB P. 665),

எனக் கூறுவார். வார்த்தைகள் உயிர் உள்ளவை. அவற்றால் ஆன கவிதைகளும் உயிர் உள்ளவை என்றால் மிகையாகாது.

குறுந்தொகைப் பாடலைப் பாடிய தேவகுலத்தாரும் மிக அருமையாகச் சில தெரிந்தெடுத்த சொற்களைக் கையாளுகிறார். நிலம், நீர், வான் போன்ற சொற்கள் சாதாரணமான சொற்கள். நாம் காண்கின்ற பொருள்களைக் குறிப்பன. "நிலத்தினும் பெரிதே" என்ற தொடரைக் கேட்டவுடனேயே நிலப்பரப்பு நம் மனக்கண் முன்னால் வந்து நிற்கின்றது. இதுபோன்றே பிற தொடர்களும். மிக எளிமையான பரிச்சயமான சொற்களைக் கொண்டே மிகச் சிறந்த கவிதையை ஆக்கியுள்ளார், தேவ குலத்தார். செறிவோடு ஆனால் எளிமையாகக் கூறிச் செல்லுவது மகிழ்ச்சிக்குரிய ஒன்று. சிலர் கவிதை என்பது "எளிமையான சொற்களால் ஏற்றமிகு பொருளைக் கூறுவது" என்பர்.

சொற்களைப் பற்றி ஆராய்ந்த அறிஞர் ஒருவர், (Lowes1938, 124-125) சில சொற்கள் அடிப்படையிலேயே செய்யுள் சொற்களாக (Poetic words) உள்ளன என்பார். அதாவது சில சொற்கள் கவிதையில் பயன்படும்போது அதனுடன் ஒன்றி ஒளி பொருந்தி நிற்கின்றன என்பார். மனித உணர்வைத் தொடும் பொருட்களைக் குறிக்கும் சொற்களே அவை. ஞாயிறு, நிலவு, **விண்மீன்** காடு, மலை, மழை, கடல், இரவு, அந்தி, ஆகாயம்,

காற்று, நீர், ஓடும் அருவி, நதி, காலம் (வேனில், இளவேனில் போன்றவை) இறப்பு, பிறப்பு போன்றவை என ஒரு பட்டியலே தருவார். இவையெல்லாம் மனித வாழ்க்கையில் இன்றியமையாத பொருட்களைக் குறிப்பன. மனித வாழ்வோடு மிக நெருங்கியவை என்றும் எனவேதான் இவற்றைக் குறிக்கும் சொற்கள் செய்யுள் மொழியாகச் செஞ்சொற்களாக வளர்ந்து நிற்கின்றன என்றும் கூறுவார். இவற்றை அடிப்படையாக வைத்தே ஹீப்ரு மொழியினர் தங்கள் பண்டைக்கால இலக்கியங்களைப் படைத்தனர் என்றும் எனவே தான் இவை சிறந்த இலக்கியங் களாகக் கருதப்படுகின்றன என்றும் கூறுவார். இந்நிலையைச் சங்க இலக்கியங்களிலும் காணலாம். இன்றைய திரைப்படங்களில் கூட நீண்டு பரந்து கிடக்கும் வயல்கள், பச்சைப் பசேல் என விளங்கும் தேயிலைத் தோட்டங்கள், அடர்ந்து வளர்ந்த மரங்கள், காடுகள், ஆறுகள், அருவிகள், கடல் போன்றவற்றைக் காட்டி நிற்பது இப்பண்பைக் காட்டும். பூவும் பிஞ்சும், காயும் கனியும், தேனும் தினையும், புனமும் இன்னோரன்ன பிறவும் கவிஞனின் கையில் புதுப் பொலிவும் வனப்பும் பெறுகின்றன. நம் உள்ளங்களிலும் உயிரோவியமாக நிற்கின்றன.

தேவகுலத்தார் பயன்படுத்தும் 17 சொற்களில் ஓரளவு எல்லாச் சொற்களுமே இப்படிப்பட்டவைதாம். மனிதன் இயற்கை வாழ்வோடு ஒன்றி நிற்பவை. தமிழ்ச் சமுதாயத்தின் வாழ்வில் அன்றும் இன்றும் நீங்கா நிலைகொண்டு நிலைத்து நிற்பவை. இந்நிலையில் அவைகள் ஆட்சி இப்பாடலுக்கு ஒரு அமரத்துவம் கொடுத்து விட்டது எனக் கருதலாம். நிலம், நீர், வானம் ஆகிய சொற்கள் சங்க இலக்கியங்களில் தாராளமாக வரும் சாதாரணச் சொற்கள். இவற்றை அடிப்படையாக வைத்து அற்புதமான செய்யுளைத் தந்துள்ளார் ஆசிரியர் தேவ குலத்தார். தனிச் சொற்களைப் போன்றே சொற்களால் ஆக்கப்படும் சொற்றொடர்களும் உயிரோட்டம் நிறைந்தவை. எவ்வாறு தனிச் சொற்கள் கவிஞனின் கைவண்ணத்தில் அமரத்துவம் பெறு கின்றனவோ அதேபோன்று சிறந்த சொற்களால் ஆக்கப்படும் சில சொற்றொடர்களும் காலக்கண்ணாடியின் முன்னே அமரத்துவம் பெற்று நிற்கின்றன. சாதாரணச் சொற்களிலேயே சாகாவரம் பெற்ற சொற்றொடர்களை ஆக்கும் வல்லமை பெற்றவர்கள் புலவர் பெருமக்கள். "யாதும் ஊரே, யாவரும் கேளிர்" என்ற தொடர் எத்தனை நூற்றாண்டுக் காலமாக வாழ்ந்து வளம் சேர்க்கிறது என்பதை நாம் நன்கறிவோம். செஞ்சொற்றொடரால் இன்றும் வாழுகின்ற புலவர்கள் பலராவர். தொடரால் பெயர் பெற்று நிற்கும் பாடல்கள்தாம் (பதிற்றுப் பத்து) எத்தனை!

சொற்களை இணைத்துப் புதியதொரு பரிமாணத்தில் செய்யும் செஞ்சொற்றொடர்கள் அப்பாடல்களுக்கு வெற்றி சேர்க்கும் அங்கமாக நிற்கின்றன. "கொங்குதேர் வாழ்க்கை அஞ்சிறைத் தும்பி" (குறு-2), "செம்புலப் பெயனீர்" (குறு-40), "மலர்தலை யுலகம்" (புறம் 180), "ஒண்டொடி மகளிர்" (புறம் 229), "சீர் சால் வெள்ளி" (பதி.24), "சிறு செங்குவளை" (பதி.52) போன்ற எத்தனையோ செஞ் சொற்றொடர்களைச் சங்க இலக்கியங்கள் தந்து நம்மை மகிழச் செய்கின்றன.

முன்னர்க் கூறியது போன்று இப்பாடலின்கண் காணப்படும் ஒவ்வொரு சொல்லும் பல கவிதை பாடும் வன்மையது. இந்நிலையில் இவற்றை இணைத்துக் கவிஞன் காணும் தொடர்களும் அப்படியே உள்ளன. முன்னால் "கருங்கோல் குறிஞ்சி", "பெருந்தேன் இழைக்கும் நாடு" என்ற இரு தொடர்களும் அமைப்பு அடிப்படையில் எப்படியுள்ளன என்பது ஆராயப்பட்டது. இங்கு அவற்றில் காணும் சொற்களின் அடிப்படையில் தரப்பெறும் அழகு பற்றிக் குறிப்பிடப்படுகிறது. "கருமையான கோல்களைக் கொண்ட குறிஞ்சி" எனப் பொருள்படும் தொடரில் காணப்படும் இசை நயமும் பொருள் நயமும் குறிப்பிடத்தக்கவை.

1.3.6 பல் பொருள் மயக்கங்கள்

உரைநடையில் சொற்கள் பயன்படுவதற்கும் கவிதையில் சொற்கள் பயன்படுவதற்கு மிடையே வேற்றுமையுண்டு என்று முன்னர்க் குறிப்பிடப்பட்டது. உரைநடையில் அதிலும் குறிப்பாக அறிவியல் போன்ற பொருள் பற்றிய உரைநடையில் வரும் சொற்கள் எந்த விதமான சலனமும் இன்றி அல்லது ஐயப்பாடு எதுவும் இன்றிக் குறிக்க வேண்டிய பொருளை மிகத் தெளிவாகத் துல்லியமாகக் குறித்து நிற்க வேண்டும். பொருளை மிக நுட்பமாகக் குறித்து நிற்க வேண்டும். பொருளை மிக நுட்பமாகக் குறித்து நிற்றல் (denote) அதன் பண்பாகும். அதனை "நுண் குறியீடு" எனக் கூறலாம். ஆனால் கவிதையில் இத்தனை நுண்மை இருக்க வேண்டியதில்லை. காரணம் கவிதையின் குறிக்கோள் வேறு, அறிவியலின் குறிக்கோள் வேறு. அறிவியல் அறிவுக்கு மட்டும் விருந்தானது. ஆனால் கவிதையோ அறிவுக்கு மட்டுமன்றி உள்ளத்திற்கும் அல்லது இதயத்திற்கும் விருந்தாவது. கவிதையின் குறிக்கோள் அறிவூட்டுவது மட்டுமன்றி இன்பத்தையும் கொடுப்பது ஆகும். இதனை மிக அருமையாகக் கம்பன் "செஞ்சொல் கவியின்பம்" (மிதிலை. 23 - மகாபூஷணம் xxvii)

என்பான். சிட்னி இன்னும் தெளிவாகக் கவிதையின் குறிக்கோள். "to teach and delight" (W.B. P. 170) என்பார்.

எனவே கவிதையில் சொற்களின் தொழில் வேறு. அறிவியலில் வேறு. கவிதை அறிவுக்கு மட்டும் விருந்தாகாது அநுபவத்துக்கும் விருந்தாக உள்ள நிலையில் அதில் காணப்படும் சொற்கள் சிறிது பரந்துபட்ட குறியீடாக (cannote) இருக்கும். அது அவசியமும் கூட. இதற்கு ஏற்பதான் கவிஞர்கள் சொற்களைப் பெய்து சொல்லோவியங்களைத் தீட்டுவர்.

இந்நிலையில் தான் தேவகுலத்தார் "கரும்" என்ற சொல்லைக் "கருங்கோல் குறிஞ்சி" என்ற தொடரில் பயன்படுத்தியுள்ளார். கருங்கோல் என்பதற்குச் சாமிநாதையர் "கரிய கொம்புகளையுடைய குறிஞ்சி" என்றும் பின்னர் விரிவுரையில் "கருமை-வன்மையுமாம்" என்றும் எழுதுவார். *(1955:13)* இதனை அடிப்படையாக வைத்து ராகவய்யங்கார் *(1983)* நிறையப் பூத்தற்கு வலியுடைமை எனக் குறிப்பிட்டார். சங்கப் பாடல்களில் வலிமை என்ற பொருளில் பல இடங்கள் உள்ளன புறம் 3இல்.

"கருங்கை யொள்வாட் பெரும் பெயர் வழுதி" என வருதல் காண்க. கருங்கை என்பது இங்கு "வலிமையுடைய கை" என்று பொருள்படும் (புறம்..3.) "கருங்கோற் குறிஞ்சி" என்பதற்கு விளக்கம் தர வந்த ராகவய்யங்கார் "கரிய கொம்பினையுடைய குறிஞ்சிப் பூ நிறைய பூத்தற்கேற்ற வலியுடைமை கருதிக் கருங் கொம்பு கூறினான்" *(1983:14-15)* எனக் கூறுவார். தன்னுடைய பூத்தல் தன்மையில் தலைவிக்கிருந்த நம்பிக்கையையும் அவள் மனத்திட்பத்தையும் இது காட்டுவதாகக் கருதலாம். இது போன்றே "பெருந்தேன் இழைக்கும் நாடன்" என்ற சொற் றொடரும் இழைக்கும் பண்பில் தலைவனின் திறம் காட்டும் நிலையைத் தலைவி குறிப்பிடுகிறாள்.

"பெருந்தேன் இழைக்கும் நாடன்" என்ற தொடர் அமைப்பிலும் இருபொருள் காணுகின்றனர் உரையாளர்கள். ராகவய்யங்கார் "பெரிய தேனைத் தொகுக்கும்" (முன்.15) என்றும் எழுதுவார். இது சாமிநாதையர் உரையை ஒட்டியே *(1955:12)* அமைந்துள்ளது. "தேனை வண்டுகள் செய்தற்கு இடமாகிய" என்பது இவர் உரை. ஆனால் சோமசுந்தரனார் எழுதிய உரையில் "குறிஞ்சியினது பூவில் தேனைக் கவர்ந்து கொண்டு வந்து வண்டுகள் பெரிய தேனிறாலைக் கட்டா நிற்கும்" *(1965:அ)* எனக் காணப்படுகிறது. "தேன் இழைக்கும்" என்பதில் உள்ள வினைச் சொல் தேனுடன் பொருந்தாது என எண்ணியதால்தான்

இவ்வாறு பொருள் கொண்டார் எனக் கருதலாம். தேனை வண்டுகள் "செய்ய முடியாது" என்பது அவர் கருத்து என எண்ணலாம். எனவே தான் தேனிறாலைக் கட்டுவதாகக் கொண்டார் அவர். இதற்குக் காரணம் இதன் மொழியமைப்பு தான். சில வினைகள் சில பெயருடன் தான் பொருந்தி நிற்கும். பொருந்தாத இணைப்பு வரும் போது வேறு பொருளை உள்ளடக்கி நிற்பதைக் காண முடியும். இறால் என்றசொல்லை வருவிப்பார் இவர். இதனை மொழியியலாளர்கள் 'தேர்வு மட்டுப் படுத்துதல்' (selectional restriction) எனக் கூறுவர். இது புலவர் களிடையே காணப்படும் ஒரு உத்தியாகும். "உலகின் புறக்கண்டு" (குறள், 399) "அறம் பாடிற்றே ஆயிழை கணவ" (புறம். 34.7) போன்ற நூற்றுக்கணக்கான எடுத்துக்காட்டுகள் உள்ளன, இதனை மிக அருமையாகப் பயன்படுத்தியுள்ளார் புலவர். இப்பாட்டில். குறிஞ்சி என்ற சொல்லும் குறிப்பினால் தலைவியைக் குறிக்கும். சாமிநாதையர் "குறிஞ்சிப்பூ பன்னிரண்டு ஆண்டுகளுக்கு ஒரு முறை பூப்பதாகும்" (மு.13) என்று மட்டுமே குறிப்பிட்டார். ஆனால் ஐயங்கார் "பன்னீராண்டு வளர்ந்து பூக்குமியல்பால் அது தலைவியாகிய தன்னைக் குறிப்பாலுணர்த்திற்று" என (மு.15) எழுதுவார். இத்தகைய குறிப்புப் பொருள் பற்றி முன்னரே குறிப்பிடப்பட்டது. கவிதைகளின் ஒரு பண்பே மிக நாசூக்காகக் குறிப்புப் பொருள் உணர்த்துவது. கவிதைகளில் வரும் சொற்களுக்கு இப்பண்பு உண்டு, இப்பொருளை ஆங்கிலத் திறனாய்வாளர்கள் "suggestive meaning"என்பர். உரை நடைக்கும் கவிதைக்கும் இடையே உள்ள ஒரு வேறுபாடு இது. "பன்னிரண்டு ஆண்டுகள் வளர்ந்து பருவம் எய்தி நிற்கும் என்னுடைய உறவால் என் இன்பத்தால் வருங்காலத்திற்குரிய உரிய ஒரு குடும்ப வாழ்க்கையே இழைத்துக் கொண்டிருக்கிறான் தலைவன். எங்கள் இன்பத்தில் ஒரு குடும்ப வாழ்வே மலரப் போகின்றது" என்பது போன்று கூறுகிறாள் தலைவி எனக் கருதலாம். இது பற்றிக் கூறும் சோமசுந்தரனார் "வண்டுகள் குறிஞ்சிப் பூவிற்றேனைக் கவர்ந்து கொணர்ந்து பெரிய தேனடையை இழைக்கும் என்றது பால் வரை தெய்வம் யாங்கள் பண்டு பற்பல பிறப்புக்களிலே பயின்றடிப் பட்ட அன்புரிமையை ஈட்டி இப்பெரிய நட்பினை இழைத்தது என்னும் உள்ளுறை உவமை என்க" (மு.பா.3) என்பதும் கவனிக்கத் தக்கது.

சிலர் அண்மையில் இப்பெயர்த் தொடர் "நாடன்" என்று முடிவதால் இது தலைவனையே குறிக்கும். எனவே குறிஞ்சிப்பூ என்பது தலைவியைக் குறிக்காது எனக் கூறுவர். நாடன் என்பது தலைவனைக் குறிப்பது உண்மைதான். எனினும் 12 ஆண்டு

களுக்கு ஒருமுறை பூக்கும் குறிஞ்சியைப் போன்ற தலைவியைக் கொண்டு இனிமையான வாழ்க்கையைக் காணும் தலைவன் எனக் குறிப்புப் பொருள் காட்ட முடியாது எனக் கூறுவது பொருந்தாது. "கவிதை என்பது குறிப்புப் பொருள் காட்டுவதில் சிறந்த ஒரு கலையாக்கம்" என்பது உணரத்தக்கது. இந்நிலையில் ராகவையங்கார் கூறுவது முற்றிலும் பொருந்துவதேயாகும்.

ஐயங்கார் மேலும் "பெரிது, உயர்ந்தது, ஆரளவினது என முத்திறப்படுத்தி உரை, உள்ளம், மெய் என்று மூன்றாலும் அளக்கலாகாமை குறித்து நிலம், வான், நீர் மூன்று அளக்கரிய பொருள்களாதலின் எடுத்துக் காட்டப்பட்டன" (மு.13) என்பார். இத்தகையனவெல்லாம் கவிதையில் காணப்படும் சொற்களை வைத்துக் கொண்டு தொடர்புடைய பலவற்றைக் கூறுவதாகும். சொற்களின் மாண்புக்கேற்ப அவற்றின் குறிப்புப் பொருளும் சூழ்நிலைக்கேற்ப அவற்றின் பொருத்தமும் அமையும்.

"கருங்கோல்" என்பதில் வரும் "கரும்" என்ற சொல் இரு பொருள் பட்டு நிற்கிறது எனக் கண்டோம். இதுபோன்ற ஒரு சொல் இருபொருள் பட்டு நிற்பதை மொழியியலாளர் "சொற் பொருள் மயக்கம்" (lexical ambiguity) என்பர். சொல்லினால் மட்டுமல்லாமல் வாக்கியங்களின் அல்லது தொடர்களின் அமைப்பினாலும் இருபொருள் பட்டு நிற்பதும் உண்டு. இதனை அமைப்பு மயக்கம் (structural ambiguity) என்பர். 'புலிகொல் யானை' போன்றவை இதனுள் அடங்கும். இன்னும் சில இடங்களில் அண்மை யுறுப்புக்களாலும் இரு பொருள்படும் நிலை உண்டு. இதனை அண்மை உறுப்பு மயக்கம் (ambiguous immediate constituent) என்பர். ஆங்கிலத்தில் காணப்படும் 'stout major's wife' போன்ற தொடர்களில் இதனைக் காணலாம். இது 'stout major' என்றும் 'stout wife' என்றும் இரு பொருள்படும். "அங்கு வந்த என் தம்பியின் மகன்" என்ற தொடர் "அங்கு வந்த தம்பி" என்றும் "அங்கு வந்த மகன்" என்றும் இருநிலைகளில் வருதல் காணலாம். வந்த என்பது தம்பியை அவாவியும் அல்லது மகனை அவாவியும் உள்ளது.

இப்பாடலில் காணப்படும் "சாரற் கருங்கோற்.....நாடனொடு நட்பே" என்ற தொடரைப் பற்றி எழுதும்போது ஐயங்கார் "மலைப் பக்கத்துப் பெரிய தேனைத் தொகுக்கும் நாட்டை யுடையவனோடு இழைத்த நட்பு" (மு.15) எனக் கூறுவார். கருங்கோற் குறிஞ்சிப் பூவினின்று எடுக்கும் தேனைக் கொண்டு சாரலில் இழைக்கும் எனக் கொள்கின்ற நிலையில் பொருள்

கொள்ளுவார். சாரல் என்பதற்கு அவாய் நிலையாக இழைக்கும் என்ற வினை வருகின்றது.

மீண்டும் "சாரற் குறிஞ்சிப் பூ" என இயைப்பாரும் உளர் என்றும் கூறுவார். அதாவது "சாரலில் உள்ள குறிஞ்சிப்பூ" என்று கொண்டு நிற்பது அது. எனவே முதலில் சாரலில் தேன் கொண்டு இழைக்கும் எனவும் பின்னர் சாரலில் (உள்ள) குறிஞ்சிப் பூக் கொண்டு" எனவும் இரு வகைகளில் புதை நிலைத்தொடர்களைக் கொண்டு அது புற நிலையில் ஒரே மாதிரியான அமைப்பைக் கொண்டு வந்துள்ளது. கவிஞர்கள் இத்தகைய உத்தியைக் கையாண்டு வருதல் காணலாம்.

> "அமிழ்து பொதி செந்நா அஞ்சவந்த
> வார்ந்திலங்கு வையெயிற்றுச் சின்மொழி அரிவையை"

என்று குறுந்தொகை (14) அடிகளில் வரும் "அமிழ்துபொதி" என்ற தொடரை "நா" என்ற சொல்லுடனும் எயிற்றுடனும் கூட்டி நிற்பார் சாமிநாதையர் (மு.14) "அமுதத்தின் இனிமை நிரம்பிய செவ்விய நாவானது" எனப் பொருள் கூறி விட்டுப் பின்னர் விளக்கவுரையில் "அமிழ்தென்றது எயிற்றில் ஊறிய நீரை, அமிழ்து பொதிஎயிறு, வந்த எயிறு எனக் கூட்டுக" என்றும் எழுதுவார். ராகவய்யங்கார் எயிற்றுடனும் சின்மொழியுடனும் கூட்டி நிற்பார். "அமிழ்து பொதி வையெயிறு எனவும், அமிழ்து பொதி சின்மொழி எனவும் கூட்டுக" என்பார். (மு.36) சோமசுந்தரனார், "நா"வுடனும் எயிற்றுடனும் (குறு.14) கூட்டி நிற்பார். எனவே இங்கு ஒரு தொடரை மூன்று பெயர்களின் அடையாகக் கொள்ளுவது காணத்தக்கது. இந்நிலையைக் குறுந்தொகைப் பாடல்கள் (18) பலவற்றில் காணலாம். ஒரு அடை ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட சொற்களின் அடையாக வருவது போன்று அமைத்து அழகு அமைப்பது கவிதை நடையில் காணப்படும் இன்னொரு அமைப்பு உத்தியாகும்.

1.4 சமனிலை

கவிதை என்பது ஒரு சிறந்த கட்டமைப்பைக் கொண்டது எனக் கருதலாம். இதன்கண் முன்னர்க் கூறியது போன்று மாத்திரை, எழுத்து, சீர், தளை, அடி போன்ற உறுப்புக்களும் சொற்களும், சொற்றொடர்களும் வாக்கியங்களும் இன்னோரன்ன பலவேறு உறுப்புக்களும் உள்ளன. இவையெல்லாம் குறிப்பிட்ட ஒரு அளவில் குறிப்பிட்ட ஒரு நிலையில் ஒருங்கிணைந்து ஒன்றி நின்று ஒன்றிலிருந்து ஒன்று மிகாமலும் குறையாமலும் சம நிலையில் நின்று ஒட்டு மொத்தமாக நல்ல ஒரு ஆக்கத்துக்கு வழி

செய்யும். இதனைச் (சமன் நிலை) சமனிலை எனக் கூறலாம். இதனை ஒரு கலைச் சொல்லாகவே நாம் கருத வேண்டும். இந்த சமன் நிலையென்பது மேலே காட்டிய உறுப்புக்களுக்கு மட்டுமன்றிக் கவிதையின் கருவுக்கும் பொருந்தும். கவிதையில் காணப்படும் கருவும் அல்லது பாடு பொருளும் சமனிலையில் அமையவில்லையானால் கவிதையின் அழகு சிறக்காது. அதாவது பாடுபொருளின் ஏதாவது ஒரு பகுதியை அல்லது கூறினைக் கூடுதலாகவோ அல்லது குறைத்தோ கவிஞன் தன்னுடைய கலையாக்கத்தில் கொண்டு வந்து விடுவானாயின் கவிதை சிறக்காது. இயற்கைக்குப் பொருந்தாது. இதுபோன்றே கவிதைகளின் உத்திகள் எனக் கருதப்படும் உவமை, உள்ளுறை, இறைச்சி போன்றவையும் ஒரு பாடலில் சீரான அளவாகத்தான் இருத்தல் வேண்டும். அளவுக்கு மீறுமானால் அது கவிதை யின்பத்தைக் கெடுத்துவிடும். வாசகனின் உள்ளத்தில் தேக்கமும் வெறுப்பும் வந்து விடும். முகமும், உள்ளமும் சுளித்து விடும். எந்த ஒரு நல்ல கவிதையும் சமனிலை பொருந்தினதாகவே இருக்கும்.

நாம் எடுத்துக் கொண்ட குறுந்தொகைப் பாடல், கருவிலும் உருவிலும் சமனிலை கொண்டது. இதன கரு தலையின் நட்பும் அதன் அளவுமாகும். நட்பைக் கூடுதலாகக் கூறியும் அதன் அளவைக் குறைவாகக் கூறியும் கவிதை உருவாகுமானால் அது சிறக்காது. அதுபோல்தான் அளவையும் கூட்டிக் கூறுவதும் கவிதைக்குச் சிறந்ததன்று.

இப்பாடலைப் போலவே குறுந்தொகையில் காணப்படும் வெள்ளிவீதியாரின் (குறு.44)

“காலே பரிதப் பினவே; கண்ணே
நோக்கி நோக்கி வாளிழந் தனவே;
அகலிரு விசும்பின் மீனினும்
பலரே மன்றஇவ் வுலகத்துப் பிறரே”.

என்ற பாடலும் நல்லதொரு பாடல்தான். இதன் கரு (1) தலைவன் தலைவியர் பிரிவு; (2) அவர்கள் போன பின்பு அவர்களைத் தேடிச் சென்று காணாத நிலையில் செவிலித்தாய்க்கு ஏற்பட்ட அயர்வு. தேடிச் சென்ற நிலையில் அவள் அடைந்த நிலையை முதல் இரு அடிகள் மிக அருமையாகக் கூறுகின்றன. ஆனால் அவள் தேடிச் சென்ற தலைவன் தலைவியர் பற்றி ஏதும் இல்லை. ஆனால் பிற மக்கள் பற்றியே மீதி இரண்டடிகளிலும் கூறப்பட்டுள்ளது. இது பாட்டின் கருவில் ஒரு பகுதியைப் புறக்கணித்து விட்டதாகவே தோன்றுகின்றது. பாட்டைப் படிக்கும் உள்ளங்கள் மீதி உள்ள அடிகளில் தலைவன்

தலைவியரைப் பற்றிய செய்தியைத்தான் எதிர்பார்க்கின்றன. ஆனால் அதை வெளிப்படையாகக் கூறாமல் "பிற மக்கள் அதிகமாக உள்ளனர்" என்ற நிலையில் கூறித் தலைவன் தலைவியர் பற்றி உணருமாறு கூறி நிற்பது அத்தனை பொருந்துவதாகத் தெரியவில்லை. வேண்டிய உணர்வை எழுப்பவும் தவறி விட்டது. பாடலின் முக்கியக் கருவில் ஒரு பகுதியைக் கூறாத நிலையில் பாடல் கொண்டு வரும் உணர்விலும் ஒரு தேக்கமே எனக் கருதலாம். இது பாடு பொருளால் ஏற்பட்ட தேக்கம்.

குறுந்தொகையில் காணப்படும் மற்றொரு பாடல் (71),

"மருந்தெனின் மருந்தே; வைப்பெனின் வைப்பே
அரும்பிய சுணங்கின் அம்பகட் டிளமுலை
பெருந்தோள் நுணுகிய நுசிப்பிற்
கல்கெழு கானவர் நல்குறு மகளே".

என்பது. இதில் காணப்படும் முதல் அடியைப் படித்தவுடனேயே இது ஒரு அருமையான பாடல் என முடிவு கட்டி விடலாம். இதனுடைய சாரம் தலைவியின் முக்கியத்துவம். அதை ஒரே அடியில் கூறிவிட்டுப் பிற மூன்று அடிகளிலும் தலைவியின் அழகே வருணனை செய்யப்படுகின்றது. இந்நிலையும் இப்பாட்டின் சிறப்பைச் சற்றுக் குறைத்து விடுகின்றது. வருணனையையும் இரண்டடிகளாக்கி, தலைவியின் முக்கியத்து வத்தையும் இரண்டடிகளிலாக்கிக் கூறியிருந்தால் இன்னும் அது சிறந்து இருக்கும் என எண்ணலாம்.

ஆனால் தேவ குலத்தார் பாடலோ இந்தப் பண்பில் மிக மிக வெற்றி பெற்றுள்ள பாடல். கவிதையின் கருவும் சமனிலையில் உள்ளது, உருவும் சமனிலையில் உள்ளது. தலைவனின் நட்பும் அதன் அளவும் கச்சிதமாகச் சமனிலையில் வருமாறு அமைக்கப் பட்டுள்ளன. அதுபோன்று அதன் உருவும் சமனிலைகளில் அவற்றைக் கூறும் நிலையில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

சமனிலையை அமைத்து நிற்பதில் திருவள்ளுவர் கைதேர்ந்த ஒரு கலைஞராக உள்ளார். அவருடைய பாடல்களின் வெற்றிக்கு அது ஒரு முக்கிய காரணமாகும். முதல் பாடலே ஒரு சிறந்த உதாரணமாகும். இரண்டு வாக்கியங்களைக் கொண்டுள்ள இது இரு செய்திகளையும் சமனிலையில் (கருவிலும் சரி அல்லது உருவிலும் சரி) கூறி நிற்பது வள்ளுவரின் கவிதைத் திறனை நன்கு காட்டும்.

"அகர முதல எழுத்தெல்லாம் ஆதி
பகவன் முதற்றே உலகு"

இதை வாசிக்கும் போதே இதன் சமனிலை புரிந்து விடும். இவருடைய இரண்டு வாக்கியப் பாடல்கள் இப்பண்பினைக் கொண்டு விளங்குகின்றன. இதுபோன்றே இது பற்றி ஆராய்தல் அக்கவிஞனின் ஒப்பற்ற கவிதை உணர்வை வெளிக்காட்டும். கவிதை என்பது கருவிலும் உருவிலும் உள்ளார்ந்த ஒற்றுமை கொண்டு மிகையும் குறையுமின்றிச் சமனிலை பெற்று உள்ளத்தை உருகவைக்கும் சொற் கலையின் கட்டமைப்பே எனக் கருதலாம்.

1.5 யாப்பு

செய்யுளின் அல்லது பாடலின் ஆக்கத்திற்கு மிகவும் முக்கியமானது யாப்பு (meter). செய்யுளைப் பிறவற்றிலிருந்து பிரித்தறிவதே யாப்பு என்பது முன்னரே கூறப்பட்டது. உரை நடை செய்யுளிலிருந்து மிகவும் மாறுபட்டது. வசன கவிதைகள் கவிதைகளின் நயங்களைக் கொண்டிருந்தாலும் அதன் வடிவம் வேறு, கவிதைகளின் வடிவம் வேறு. எந்த வசன கவிதைகளையும் ஆசிரியப்பா என்றோ வெண்பா என்றோ அல்லது வேறுவகைப் பா என்றோ நாம் கூறுவதில்லை. எனவே யாப்பு செய்யுளை அடையாளம் காட்டும் ஒன்று மட்டுமன்றி அதன் உயிர் நாடியே அதுவாகும். யாப்பின் உயிர்நாடி ஓசையாகும் (கோதண்டராமன் 1995:16). ஓசையே ஒரு செய்யுளை இனம் கண்டு கொள்ளுவதற் குரிய ஒப்பற்ற கருவி. தொல்காப்பியமும் அதற்குப் பின்னர் வந்த யாப்பு நூல்களும் (கந்தசாமி 1989, 25-27) இது பற்றிப் பரக்கக் கூறும். தொல்காப்பியம் செய்யுளியலில் ஓசை பற்றிய கருத்துக்களை மட்டுமன்றிச் செய்யுட்களின் அல்லது பாடல்களின் வேறு பண்புகள் பற்றியும் கூறும். இதுபற்றி முன்னரே கூறப்பட்டது. ஓசை மட்டுமன்றி வேறுபல கூறுகளும் செய்யுளின் உறுப்புக்களாக நின்று கவிதை நயத்துக்குத் துணை மிகப் புரிகின்றன என்பதும் முன்னரே கூறப்பட்டது,

ஓசையைப் பற்றிக் கூறும் போது இது ஒரு ஒலியுகவிந்தை எனக் கூறி "ஓசையை மட்டும் தனியாகச் சொல்ல வேண்டு மானால் வெறும் வாய்பாட்டைச் சொல்லியே ஒரு வெண்பாவை உருவாக்கிவிடலாம்" என்றும் "ஆனால் யாப்புக்குரிய இசையில் தொடருக்குள்ள தொடரிசையையும் சொல்லுக்குள்ள ஒலிகளையும் பின்னிப் பிணைத்திருக்கிறோம். இப்படிப் பிணைத்த அற்புதந்தான் யாப்பு என்றாகி விடுகிறது" (கோதண்டராமன் 1995:10) என்று கூறுவார். இன்னும் ஒருபடி

மேலே சென்று யாப்புக்குரிய ஓசையில் சொல்லையும் தொடர்களையும் வாக்கியங்களையும் கொண்டு வந்து தொடரிசையைப் பின்னிப் பிணைத்தது மட்டுமன்றி அவற்றால் கவிதைக் கருத்தையும் கொண்டு வருதல் கவனிக்கத்தக்கது எனலாம். இதைத்தான் தொல்காப்பியர் "செய்யுள் மொழியாற் சீர் புனைந்து" (பொருள்.548) என மிக அருமையாகக் கூறுவார் என்பது முன்னர்க் கூறப்பட்டது. சொற்களையும் அவற்றால் உண்டாகும் சொல்லியல் பண்புகளையும் தொடரியல் வினோதங் களையும் மூலதனமாக்கி அவற்றால் செய்யுளோசையை மிக எளிதில் கொண்டு வருவதுடன் கவிதைக் கருத்தையும் கவினுறு வழியில் கூறி நிற்கும் வியத்தகு நிகழ்ச்சியும் இங்கே நடைபெறுவதாகக் கருதலாம். இன்னும் தெளிவாகச் சொன்னால் கவிதையின் ஓசை நயத்தை எளிதில் அடையக் கவிஞன் சொல்லியல் பண்புகளையும், தொடரியல் தன்மைகளையும் பயன்படுத்துகிறான். மட்டுமன்றிக் கவிதையின் கருவையும் நம் உள்ளத்தில் பதியுமாறு செய்து விடுகிறான். தமிழ் மொழியில் கவிதையின் ஆக்கத்தில் பல்வேறு விதமான இலக்கணக் கூறுகள், சொல்லியல் கூறுகளாயினும் சரி, தொடரியல் கூறுகளாயினும் சரி, ஓசை நயத்திற்கும், அந்த நயத்தைப் பெறுவதற்கும் கவிதையின் கருவை வாசிப்போன் மனத்தில் பசு மரத்தாணி போன்று பதிய வைப்பதற்கும் மிக மிக உதவுகின்றன. கவிதையில் சொற்களின் பங்கு பற்றி மேனாட்டினர் பரக்க ஆராய்ந்துள்ளனர் என்பது முன்னரே கூறப்பட்டது. ஆனால் இலக்கணக் கூறுகளின் பங்கு பற்றி ஆராய்ந்தார்கள் இல்லை. காரணம் அவர்களின் (ஆங்கில மொழியில்) மொழி அமைப்பு வேறு, தமிழ் மொழியின் அமைப்பு வேறு. தமிழ் மொழி ஒரு ஒட்டு மொழி. இதனால் சொற்களுடன் பலவேறு இலக்கணக் கூறுகளும் கவிதை யாக்கத்தில் நல்லதொரு பங்கை வகிக்கின்றன.

கவிதைகளில் காணப்படும் ஒரு முக்கியமான பண்பு முன்னர்க் கூறியது போன்று ஒருமுகப் போக்குதான். அதுவும் ஒழுங்கும் கவிதையின் எல்லாப் பிரிவுகளிலும் காணக் கிடக்கின்றன. கவிதையின் உட் கட்டமைப்பு, வெளி உருவம், ஓசையமைப்பு போன்ற எல்லாப் பிரிவுகளிலும் இப்பண்பு இருத்தல் வேண்டும். கவிதைக்கு உயிர் நாடியே ஓசை. ஓசையமைப்பு என்பதே ஒலியைப் பொறுத்த மட்டில் ஒரு ஒழுங்கையும் ஒருமுகப்போக்கையும் காட்டுவதுதான். அந்த ஒழுங்கிலும் ஒருமுகப்போக்கிலுந்தான் கவிதையின் ஓசை நயம் நம் உள்ளத்தில் ஒருவிதமான கிளர்ச்சியையும் உணர்ச்சியையும் உண்டாக்குகின்றது. தமிழ்மொழியின் ஓசையமைப்பு இரண்டு

அடிப்படைகளில் அமைந்தது. ஒன்று எழுத்துக்களின் உச்சரிப்பு அளவு அல்லது மாத்திரை. இன்னொன்று உச்சரிக்கும் பண்பு. (கோதண்டராமன் 1995: 16-17). எழுத்துக்களின் மாத்திரையை அடிப்படையாகக் கொண்டு, குறிப்பாக உயிர் எழுத்துக்களின் அடிப்படையில் அசைகள் உருவாகின்றன. ஆனால் ஆங்கிலம் போன்ற மொழிகளில் சொற்களில் காணப்படும் ஒலியழுத்தம் (accent), அவற்றில் காணப்படும் எழுத்துக்களின் எண்ணிக்கை ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் அமைகின்றது. "meter" என்ற சொல்லே அளவை (measurement) என்ற சொல்லிலிருந்து உருவானது. ஆனால் தமிழ்மொழியில் அதைக் குறிக்க "யாப்பு" என்கிறோம். யாப்பு என்பது வெறும் அளவு அல்லது மாத்திரை என்ற பொருளைத் தராது. கட்டுதல் என்ற பொருளைத் தருவது. எல்லா உறுப்புக்களும் இணைந்து நின்ற ஒட்டு மொத்தமான ஒரு கட்டுமானத்தைக் குறிப்பது அது. இதுவே தமிழ் மொழியின் யாப்புக் கொள்கையை மிகத் தெளிவாகக் காட்டுவதாக அமைந்துள்ளது.

தமிழ்மொழியின் யாப்புக்கு அளவே அடிப்படையானது என்ற நிலையில்தான் தொல்காப்பியர் செய்யுள் உறுப்புக்களைக் குறிக்கும் செய்யுளியல் முதல் நூற்பாவில் மாத்திரையை முதலில் கூறினார். "மாத்திரையெழுத்தியல்" எனக் கூறுவது காண்க. ஆனால் இலக்கணத்தில் எழுத்து முக்கியம் எனக் கருதினதால் தான் எழுத்ததிகாரத்தில் முதலில் எழுத்தைக் கூறி (எ.சூத்.1) பின்னர் மாத்திரை பற்றிக் (சூத்.3) கூறுவார். செய்யுளுக்கு மாத்திரை முக்கியம். அதன் அடிப்படையில்தான் செய்யுள் எழுகிறது. அதுதான் யாப்புக்கு முக்கியம். அதாவது ஓசையில் அதுவே அடிப்படை. பண்பு அடிப்படையில் வருவது தொடை. இதனை வனப்புப் பொருள் (சாமி ஐயா 1973:4) என்று கூறுவர். அடிக்குப் பின்னர்தான் தொடையைக் குறிப்பிடுவார் தொல்காப்பியர். சீருக்குப் பின்னர் குறிப்பிடாமல் அடிக்குப் பின்னர் வைத்திருப்பது அடிக்கண் காணும் தொடையே முந்திய நிலையில் குறிப்பிடப்பட்டது என்பதைக் காட்டும்.

செய்யுள் ஓசையும் ஒரு ஒழுங்கு முறையைக் காட்டுவதே யாகும். அகவலோசை ஒரு ஒழுங்கு முறையிலானது. இது போன்றே ஒவ்வொரு ஓசையும் சில ஒழுங்குமுறைகளைக் கொண்டதே. இந்த ஓசையையும் பெறுவது எவ்வாறு? அகவல் ஓசையைப் பெறக் குறிப்பிட்ட அளவுள்ள எழுத்துக்களின் சேர்க்கை, அவற்றின் இணைப்புக்களால் ஏற்படும் குறிப்பிட்ட அளவுள்ள சீர்கள் என இவ்வாறு கடைப்பிடிக்கப்படும்

விதிகளால்தான் அகவல் ஓசை உண்டாகின்றது. எனவே ஒருமுறை, ஒரு ஒழுங்கு, ஒருவகை இணைப்பு, ஒரு அளவு நீளமுள்ள அடிகள் என எல்லாவற்றிலும் ஒரு குறிப்பிட்ட வகையிலேயே உறுப்புக்கள் காணப்படுகின்றன.

மோனை என்பது முதல் எழுத்தில்; எதுகை என்பது இரண்டாவது எழுத்தில். ஒரே எழுத்து ஒரு சீரில் முதலிலும் அதே எழுத்து அடுத்த சீரில் இரண்டாவதாகவும் வரும்போது அது மோனையுமாகாது; ஒழுங்குமாகாது. ஒரு கவிதையின் அழகே ஒரு ஒழுங்கான முறையிலும் ஒருமுகப் போக்கிலும் காணப்படுவது தான். இவற்றை இலக்கணம் என்றோ, யாப்பு என்றோ பெயரிட்டாலும் ஒழுங்குதான் முக்கியம்.

"மாசறு பொன்னே வலம்புரி முத்தே
காசறு விரையே கரும்பே தேனே
அரும்பெறற் பாவாய் ஆருயிர் மருந்தே
பெருங்குடி வாணிகன் பெருமட மகளே
மலையிடைப் பிறவா மணியே யென்கோ
யாழிடைப் பிறவா இசையே யென்கோ
தாழிருங் கூந்தல் தையால்...." ம.அ.ப. காதை 72–8

என்ற வரிகளில் ஒரு ஒழுங்கையும், ஒருமுகப் போக்கையும் காண்கின்றோம். இதுபோன்றே,

"கண்டுகேட்டு உண்டுயிர்த்து உற்றறியும் ஐம்புலனும்" என்ற அடிகளில் (குறள், 1101) இன்னொரு ஒழுங்கைக் காண்கிறோம். ஒவ்வொரு வகைப் பாக்களிலும் ஒவ்வொரு விதமான ஒழுங்கான பண்பைக் காணமுடியும். ஆனால் இப்பண்புகள் ஒரு முகமானவை. ஓசைநயம் என்பது ஒருமுகப் போக்கை ஒலியில் காட்டும் பண்பேயாகும்.

இந்த ஓசை நயத்தைப் பல வழிகளில் எய்தலாம். மேலே எடுத்துக் காட்டிய வரிகளில் பொன்னே, முத்தே, விரையே, தேனே போன்ற சொற்களில் காணப்படும் இயைபுத் தொடை விளிச் சொற்களைப் பயன்படுத்தியதால் (ஓசைநயம்) எளிதாகக் கிடைத்து விடுகின்றது. இது போன்றே கண்டு கேட்டு... என்ற வரிகளில் வினையெச்சங்களைப் பயன்படுத்தியதால் அது எளிதில் அமைந்துவிடுகின்றது. ஏகாரத்தைப் பயன்படுத்திய நிலையில் நேரசைச் சீர் கிடைத்து விடுகின்றது. எனவே அடிப்படையான அசைகளும் அழகுகாட்டும் தொடை விகற்பங்களும் குறிப்பிட்ட இலக்கணக் கூறுகளைப் பயன்படுத்துவதால் எளிதில் அமைந்துவிடுகின்றன. ஒரே அமைப்பையும் ஒரேவிதமான இலக்கண உருபன்களையும்

கொண்டுள்ள இலக்கணக் கூறுகளைப் பயன்படுத்தி அருமையான பாடல்களை ஆக்கி விடுகின்றனர் புலவர் பெருமக்கள். ஒரேவிதமான இலக்கணக் கூறுகளின் தாக்கமும் அவற்றில் காணப்படும் ஒரே விதமான ஓசைகளின் தாக்கமும் கவிதைகளுக்கு நல்ல உயிரோட்டத்தையும் உயர்ந்த ஒரு கவிதா சக்தியையும் கொடுத்து விடுகின்றன.

"தோடுடைய செவியன்" என்ற பாடலில் "உடைய" என்ற ஆறாம் வேற்றுமை உருபு தரும் தொடையழகு கவனித்தற்பாலது. சில பாடல்களில் ஓசையடிப்படையில் அமையும் சீர்களும் சொற்களின் அடிப்படை அமைப்பும் பொருந்திக் காணப்படும். தேவகுலத்தார் பாடலில் "ஆரள வின்றே" என்ற இடத்தைத் தவிர மீதி எல்லாச் சீர்களிலும் சீருக்காகச் சொல்லை வெட்டி மறுத்துக் கூற வேண்டிய நிலை இல்லை. இரண்டு சொற்கள் ஒரு சீரில் (கருங்கோற்) இணைக்கப்பட்டிருக்கின்றனவே தவிர சொல் வெட்டப் படவில்லை. ஆனால் சிலபாக்களில் சில சொற்களை ஓசையின் அடிப்படையில் இரண்டு சீர்களாகப் பிரித்து ஓசைநயம் வழுவாது செய்திருப்பதைக் காண முடியும். இதைத்தான் தொல்காப்பியர் "அசையும் சீரும் இசையொடு சேர்த்தி" என்ற சூத்திரத்தில் (பொருள் 319) கூறியுள்ளார். இளம்பூரணர் தரும் எடுத்துக்காட்டில்,

"நிலமிசை நீடுவாழ் வார்"

என்பதில் வாழ் வார் எனப் பிரிந்திருப்பதைக் காட்டுவார். எனினும் அதன் ஒரு சொல்தன்மை நம் மனத்திலிருந்து அகலுவதில்லை. பொருளை அடிப்படையாகக் கொண்டு அக்குறளைப் படிக்கும்போது அதனை "நீடு வாழ்வார்". எனவே படித்தல் காணலாம். ஓசைக்கு இது ஊறு செய்யினும் பொருளைப் புரிந்து கொள்வதற்கு இது துணை செய்து நிற்கின்றது. "நிலத்தினும் பெரிதே வானினும் உயர்ந்ததன்று" என்ற அடியைப் படிக்கும்போது "நிலத்தினும்" என்ற சொல்லுக்கும் "பெரிதே" என்ற சொல்லுக்குமிடையில் காணப்படும் இடைவெளிக்கும் 'பெரிதே' என்ற சொல்லுக்கும் 'வானினும்' என்ற சொல்லுக்குமிடையே வரும் நிறுத்தத்திற்கும், இடையே வேறுபாட்டினைக் காணலாம். பின்னதில் சிறிது கூடுதலாகவே விடுகின்றோம். இது அது ஒரு தனி வாக்கியம் என்பதைக் காட்டும். இவ்வாறு வாக்கியங்களுக்கு இடையே வாக்கிய நிறுத்தத்தை இட்டு வாசிப்பதும் காணப்படுகின்றது. இது பொருள் நன்றாகப் புரிந்து கொள்ளுவதற்குத் துணை புரிகின்றது. இதைக் கருத்தில் கொண்டுதான் சிலர் வாக்கியங்களுக்கிடையே ; என்ற குறியீட்டை எழுதுகின்றனர். (மாணிக்கம் 1986: 5) இதுபோன்ற இடங்கள் பலவற்றைக் (மகாபூஷணம் மு.15) காணலாம்.

1.6 முடிய நாட்டுதல்

செய்யுள் அல்லது பாடல் ஓசை நயத்துக்காக மட்டும் ஆக்கப்படுவதன்று. பாடலின் ஓசை நயம் உயிர் போன்றது என்றாலும் அது பொருள் தருவதாகவும் அப்பொருளை நயம் தோன்றக் கூறுவதாகவும் இருத்தல் வேண்டும். கவிதையின் பொருள் ஓசை நயத்தால் வருவதன்று. அதன்கண் காணப்படும் சொற்களாலும் சொற்றொடர்களாலும் வாக்கியங்களாலும் கூறப்படுவது. எனவேதான் கவிதையில் இவைகளுக்கு முக்கிய இடம் உள்ளது. இதனால்தான் தொல்காப்பியர் "செய்யுள் மொழியால்" போன்றவற்றைக் கூறிச் சென்றார். இவையெல்லாம் இணைந்து நிற்கவேண்டும் எனக் கூறும் நிலையில் தான் "எழுத்து முதலா" *(383)* என்ற சூத்திரத்தையும் கூறி நின்றார். இதில் "யாப்பு" என்ற உறுப்பையும் இணைத்தார். இச்சூத்திரத்திற்கு உரை எழுதிய இளம்பூரணர் "எழுத்து முதலாக அசை சீர் அடி என ஈண்டோதப்பட்ட அடியினாற் குறித்த பொருளை யிறுதியடி யளவு முற்றுப் பெற நிறுத்துதல் யாப்பென்று சொல்லுவர் புலவர்" என எழுதுவார். இவர் கருத்துப்படி இறுதியடிவரை வந்து முற்றுப்பெற வைத்தல்தான் யாப்பு எனக் கருத இடமுண்டு. மீண்டும் அடுத்த சூத்திரத்தின் *(384)* அடியில் "யாப்பாவது...." குறித்த பொருள் முடியுமாறு சொற்றொடுத்தல் என்று கொள்ளப்படும் என்பார். அதாவது தான் எடுத்துக் கூற நினைத்த பொருளை எந்தவிதமான ஐயப்பாட்டிற்கும் இடமின்றி வாசகனின் மனத்தில் படுமாறு முடிவு பெறக் கூறுவதற்குப் பாடலின் அல்லது செய்யுளின் தொடக்கம் முதல் இறுதி வரையிலும் உள்ள எழுத்து, அசை, சீர், அடி என்ற உறுப்புக்களைப் பயன்படுத்திச் சொற்களையும் பிற அமைப்புக் களையும் (தொடர், வாக்கியம் போன்றவை) கொண்டு வந்து தொகுத்து நிற்றலே யாப்பு என இளம்பூரணர் கருதுகிறார் என எண்ணலாம். "சொற்றொடுத்தல்" என்று இளம்பூரணர் கூறுவது கருதத் தக்கது. சொல் என்றமையின் அதனோடு தொடர்பு கொண்ட தொடர், வாக்கியங்கள் ஆகியவற்றையும் எடுத்துக் கொள்ளுதல் பொருத்தமாகும். இதில் தொல்காப்பியர் பயன்படுத்தும் 'குறித்த பொருளை முடிய நாட்டல்' என்ற தொடர் அவருடைய நுண்மாண் நுழைபுலத்தைக் காட்டும். நல்ல ஒரு செய்யுளின் முதல் இலக்கணமே இது தான். குறித்த பொருள் எனக் கூறுவதில் எத்தனையோ செய்திகள் உள்ளன. எடுத்துக் கொண்ட பொருளை நிலை நாட்ட வேண்டும். அதை விட்டு விட்டு வேறு பொருளைக் கூறுவதோ அல்லது அவை பற்றிக் குறிப்பினால் கூடக் காட்டுவதோ நல்ல செய்யுளின் இலக்கணம்

ஆகாது. "காலே பரிதப்பினவே" எனத் தொடங்கும் பாடல் பற்றிக் கூறப்பட்டது நினைவு கூரத்தக்கது. "முடிய நாட்டல்" என்பதற்கு வாசகன் மனத்தில் நன்கு பதியுமாறு, உணர்வுகளை உண்டாக்குமாறு நாட்டி நிற்க வேண்டும் என்றெல்லாம் விளக்கங்கள் கூறலாம். இவ்வாறு செய்வது தான் "யாப்பு". இத்தகைய கட்டமைப்பைக் கொண்டதுதான் கவிதை அல்லது செய்யுள். கவிதை முடியும்போது அதன் கருவின் அல்லது பாடு பொருளின் தாக்கமும் முடிவும் ஒன்றி நிற்க வேண்டும். கருவும் உருவும் ஒன்றி முடிதல் வேண்டும் எனக் கருதலாம்.

இளம்பூரணர் இதற்கு உதாரணமாகத் "தாமரை புரையும் காமர் சேவடி" என்று தொடங்கும் பாடலைத் தந்து இதனால் குறித்த பொருள் முருகவேள் காப்ப உலகம் காவற்பட்டது என்னும் பொருள். இதனை முடித்தற் பொருட்டு எழுத்து முதலாகி வந்து ஈண்டிய அடிகள் எல்லாவற்றாலும் காட்டியவாறு கண்டு கொள்க" என்பதனால் பாட்டு முழுவதும் ஒன்றி நின்று செய்யுளின் பொருளைக் காட்டும் நிலையைக் காட்டுவார் இளம் பூரணர் எனக் கருதலாம்.

இந்த சூத்திரத்திற்கு *(390)* உரை எழுதிய பேராசிரியர் இன்னொரு கோணத்திலிருந்து பார்க்கிறார். குறித்த பொருளை முடிய நாட்டற்குச் சீரின் பணியென்ன அடியின் பணியென்ன என எண்ணுகிறார். உரையெழுதும்போது "எழுத்து முதலா ஈண்டிய அடியிற் குறித்த பொருளை முடிய யாத்தல் யாப்பாவது என்று சொல்லுவர் புலவர்" என்பார். ஆனால் இதில் சூத்திரத்தில் காணப்படும் அதே சொற்களை அப்படியே கூறுகிறாரேயன்றி விளக்கம் எதுவும் இல்லை. எனினும் பின்னர் "அடிக்கண்ணே முடியுமெனவே இருசீரும் முச்சீரும் கிடப்ப முடிய நாட்டினும் நாற்சீர் கொண்டு முடிய நாட்டினும் அமையும் என்பது" என்பார். இதிலிருந்து எங்கே பொருளை முடிய வைப்பது என்ற கோணத்தில் இவர் பொருள் கூறுகிறார் எனக் கருதலாம். பொருளை முடிய வைப்பதும் அடியில் தான் என்றும் எனினும் இரு சீராலும் முச்சீராலும் நான்கு சீராலும் (இது அடியாகி விடுகிறது) முடிக்கலாம் எனக் கருதுகிறார். மேலும் இவர். சீரும் பொருள் முடிய நிற்றலின் யாத்த சீரென்றானென்பது" என்பார். இவர் தரும் உதாரணத்திலிருந்து சீர்களிலும் பொருள் முடிந்து நிற்பதைத்தான் இவர் காட்ட விரும்புகிறார் என எண்ணலாம்.

"மண்டில மழுங்க, மறுநிறங் கிளர,
வண்டின மலர்பாய்ந்தூத, மீமிசை
கண்டற் கானற் குருகின மொலிப்ப"

என்ற அகநானூற்று (260) அடிகளைத் தந்து "மழுங்க" என்றும் "ஊத" என்றும் "ஒலிப்ப" என்றும் முச்சீராலும் நாற்சீராலும் "குறித்த பொருளை முடிய நாட்டினவாறு கண்டு கொள்க" என்று கூறுவார். இங்கு ஒரு தொடர்ப் பொருள்தான் குறிக்கப்படுகின்றதே யன்றி வாக்கியப் பொருள் குறிக்கப்பட வில்லை. பேராசிரியர் அதனையும் பொருள் குறிக்கப்படுவதாகக் கொள்ளுகிறார் என எண்ணலாம். எனினும் அவர் சீர்களிலும் பொருள் முடியும் என எண்ணுவதையே காட்டும். வாக்கிய முடிவில் காணப்படும் அளவுக்கு இங்கு நிறுத்தம் இல்லாவிடினும் ஒரு சிறிய நிறுத்தம் (caesura) தேவை தான். எனவே இத்தகைய இடங்களிலும் நிறத்தங்கள் வருவதைப் பேராசிரியர் குறிப்பிடுகிறார் என எண்ணலாம். பொருளை முடிய நாட்டுவதற்கு அடிகள் மட்டுமன்றிச் சீர்களும் துணை நிற்கின்றன என்று அவர் சூத்திரத்தின் மற்றொரு கோணத்திலிருந்து பார்க்கிறார் என எண்ணலாம். (காண்க. அகத்தியலிங்கம், த.ப.க. 1998)

1.7 ஓசையும் பொருளும்

ஒரு செய்யுளை ஓசையோடு படிக்கும்போது ஏற்படும் நிறுத்தங்களுக்கும் பொருளோடு பொருத்திப் படிக்கும்போது ஏற்படும் நிறுத்தங்களுக்கு மிடையே சிறிது வேறுபாடு இருக்கலாம். முன்னதில் ஓசையின்பம்; பின்னதில் பொருள் இன்பம். பொருளோடு படிக்கும் போதும் பாடலின் கவிதை சக்தி கெடுவதில்லை. கவிதையின் சக்தியும் கவிதையின்பமும் கவிதைப் பண்பும் கெடாதவாறு இருத்தல் மிக மிக அவசியம்.

ஓசையின்பமும் பொருள் இன்பமும் கவிதையின் இரு கண்கள். ஒன்றிருந்து இன்னொன்று இல்லையேல் அது நல்ல கவிதையாகாது. இவ்விரண்டும் இரண்டறக் கலந்து நிற்கும்போது தான் கவிதை சிறந்த கவிதையாகி மிளிருகின்றது. சொல்ல வேண்டிய பொருளும் (உள்ளடக்கம்) சொல்லும் முறையும் (உருவ அல்லது வடிவ ஆக்கம்) இரண்டறக் கலந்து ஒன்றாகி உயர்ந்து நிற்கும் போதுதான் உயர்தரக் கவிதைகள் உருவாகின்றன (உருவாக்கம்). ஓசையின்பத்திலும் பொருள் இன்பத்திலும் ஒட்டி உறவாடுவதே கவிதையின்பம். அவற்றின் பிரிக்கவொண்ணாத சேர்க்கையில்தான் கவியின்பமே பிறக்கிறது.

ஓசையின்பத்திற்கு அடிப்படை யாப்பு. பொருள் இன்பத்திற்கு அடிப்படையாக இருப்பது மொழி அமைப்பு. இந்த இரண்டையும் இணைத்து ஒரு சிறந்த, இரண்டறக் கலந்த கலவையாக மாற்றி ஒன்றிலிருந்து ஒன்றைப் பிரித்தறியாதவாறு செய்வதே கவிதைக்கலை. யாப்பில் கவிதை மொழி அமைப்பும்

(linguistic structure) கவிதையின் மொழி அமைப்பில் யாப்பும் (meter) இருக்கும். இவற்றை இணைப்பதில்தான் கவிகளின் திறம் உள்ளது. நல்ல கவிஞன் இதனை எளிதாக, லாவகமாகச் செய்து வெற்றி பெற்று விடுகிறான். இந்த இணைப்பைத்தான் தொல்காப்பியர், முன்னே எடுத்துக் காட்டியபடி, தம்முடைய பொருள் 542 ஆவது சூத்திரத்தில் "செய்யுள் மொழியால் சீர் புனைந்து" என்றார். யாப்பின் உறுப்பாகிய சீரில் செய்யுள் மொழியை ஒரு சேரப் புணர்த்து இணைத்து ஒன்றாகச் செய்து ஒரு ஒப்பற்ற கலையுருவத்தை ஆக்க லைத்தான் கூறுகிறார் அவர். இதைத்தான் இளம்பூரணர் "செய்யுட்குரிய சொல்லினாற் சீரைப் புணர்த்துத் தொடுப்பின்" என்றார். இதன் ஒரு பகுதியாகிய இசைப்பகுதியும் யாப்பும் ஒன்றி நிற்பதைத்தான் 'ஒலியுக விந்தை' என்கிறார் கோதண்டராமன் (மு.10). இசைப்பகுதியும் கவிதைப் பொருளும் இணைந்து ஒன்றாகி நிற்பதைக் 'கவிதையுக விந்தை' எனலாம்.

1.8 ஒரே வித இலக்கணக் கூறுகள்

இதனை எளிதாகச் செய்து கவிதையின் உருவ ஆக்கத்திற்குத் துணை நிற்பன தமிழ்மொழியில் காணப்படும் பலவேறு இலக்கணக் கூறுகள். ஒரே விதமான இலக்கணக் கூறுகளைப் பயன்படுத்துவதால் ஓசை நயம் எளிதாக வருகின்றது என்பதும் பொருள் கூறும் நிலையிலும் ஒருமுகப் போக்கைக் கொண்டு வர முடியும் என்பதும் முன்னரே காட்டப்பட்டன. ஒரே மாதிரியான வாக்கியங்கள், ஒரே மாதிரியான தொடர்கள், ஒரே மாதிரியான இலக்கணக் கூறுகள் என்ற இன்னோரன்னவற்றால் கவிதை களைச் சிறக்க வைக்க முடியும். குறுந்தொகைப் பாடலில் காணப் படும் ஒரே மாதிரியான வாக்கியங்களும் அவற்றில் காணப்படும் ஒரே வகையான இலக்கணக் கூறுகளும் பாட்டிற்கு அணி சேர்க்கின்றன. "நெல்லுமுயிரன்றே" என்று தொடங்கும் பாடலும், "மருந்தெனின் மருந்தே' என்று தொடங்கும் மற்றொரு பாடலும் அத்தகையவே. திருக்குறளின் முதல் குறள் கூட இப்பண்பினைக் கொண்டது தான். வாக்கிய அமைப்பு, பயனிலை (முதல, முதற்றே) போன்றவை இப்பண்பைக் காட்டும். எனவே இலக்கணக் கூறுகள் கவிதையாக்கத்தில் மிக முக்கியமான பங்கு வகிக்கின்றன எனக் கருதலாம்.

ஓரிரு இலக்கணக் கூறுகளைக் கொண்டே சிறந்த பாடல்களை உருவாக்கி விடுகின்றனர் கவிஞர்கள். சங்க இலக்கியங்களிலும் பிற இலக்கியங்களிலும் இதனைக் காணலாம். புறநானூற்றில் காணப்படும் பொன்முடியாரின்,

"ஈன்று புறந்தருதல் என்றலைக் கடனே"

என்று தொடங்கும் பாடல் இப்பண்பினைக் (இந்நூல் ப.162) கொண்டதுவே. இதனைப் போன்றே,

"நிலந்தொட்டுப் புகாஅர் வானம் ஏறார்" (குறு, 130) என்று தொடங்கும் வெள்ளி வீதியாரின் பாடல் எதிர்மறை வினைகளைக் கொண்டு ஆக்கப்பட்டது தான். இத்தகைய சங்கச் செய்யுட்கள் பலவற்றைக் காண முடியும். (குறு.4. 17, 23, 27, 28...)

ஆர் விகுதியை வைத்தே நாவுக்கரசர் சிறந்த பாடல்கள் பலவற்றை உருவாக்கியுள்ளார்.

"காணிலார் கருத்தில் வாரார் திருத்தலார் பொருத்த லாகார்
ஏணிலார் இறப்பும் இல்லார் பிறப்பிலார் துறக்க லாகார்
காணிலார் ஐவரோடும் இட்டுனை விரவி வைத்தார்
ஆணலார் பெண்ணும் அல்லார் அதிகை வீரட்ட னாரே."

என்ற பாடல் (திருமுறை - 4, பதிகம் 7) ஒரே ஒரு இலக்கணக் கூற்றில் இயக்கம் பெற்ற பாடலாகும்.

இது போன்றே "கண்டேன்" என்ற ஒரு இலக்கணக் கூற்றில் (தன்மை ஒருமை வினைமுற்று) பேயாழ்வார் (மூன்றாம் திருவந்தாதி),

"திருக்கண்டேன், பொன்மேனி கண்டேன், திகழும்
அருக்க னணிநிறமும் கண்டேன் - செருக்கிளரும்
பொன்னாழி கண்டேன், புரிசங்கம் கைக்கண்டேன்
என்னாழி வண்ணன்பா லின்று"

என்ற அருமையான அருட்பாசுரத்தை ஆக்கியுள்ளார்.

கம்ப நாட்டாழ்வாரின் பல பாடல்கள் இத்தன்மையன.

"ஆர்த்தனர், களித்தனர், ஆடிப் பாடினர்,
வேர்த்தனர், தடித்தனர், சிலிர்த்து மெய்ம்மயிர்
போர்த்தனர், மன்னனைப் புகழ்ந்து வாழ்த்தினர்,
தூர்த்தனர் நீள்நிதி சொல்லினார்க் கெலாம்"

(மந்,சூ.ப. 27) என்பது போன்ற பல பாடல்களைக் (மந்.ப. 55,58,90, மந்.சூ. படலம் 53) காணமுடியும்.

இத்தகைய நிலையில் தமிழ் இலக்கியத்தில், கவிதை யாக்கத்தில் எத்தனை அளவுக்கு இலக்கணக் கூறுகள் பங்கு வகிக்கின்றன என்பது தெரியவரும். அவற்றின் உருவ ஆக்கத்தில் இவற்றின் பங்கு மிகப் பெரிது.

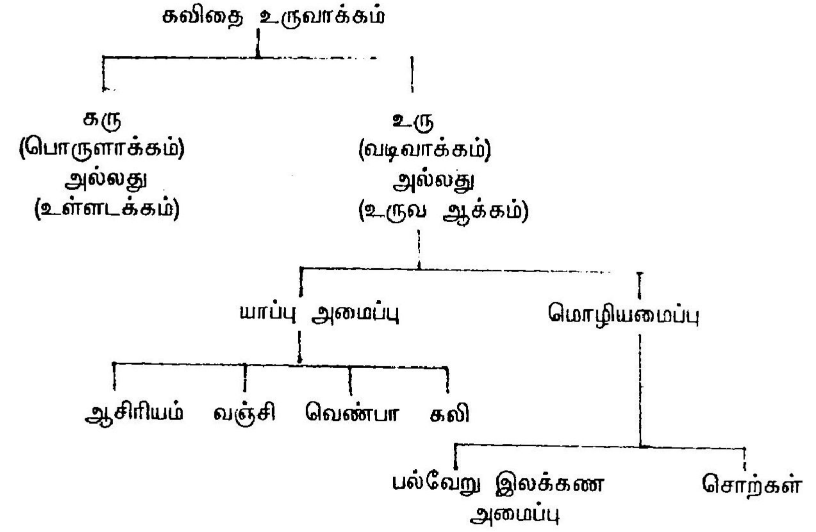
இலக்கணக் கூறுகளில் காணப்படும் உருபுகள் ஒரே மாதிரியாக இருப்பதால் ஒருமுகப் போக்கைக் கொண்டு வருவது எளிதில் அமைந்து விடுகின்றது. எதுகைக்கும் மோனைக்கும் அலைந்து திரியவேண்டியதில்லை. அசையின் அளவுக்கும் அசை ஆக்கத்திற்கும் தேடி நின்று சொற்களைத் தேர்வு செய்ய வேண்டியதில்லை. சமனிலைக்கும் ஓடி ஓடிப் பொருத்தங்கள் பார்க்க வேண்டியதில்லை. இதனால் தான் தமிழ் மொழியில் பல பாடல்கள் இவற்றைப் பயன்படுத்தி மிளிருகின்றன.

1.9 கவிதையாக்கம்

கவிதையாக்கம் என்பது பல்வேறு பண்புகளைக் கொண்ட ஒரு சொற்கலை ஆக்கம். இதனைக் கரு, உரு என இரண்டாகப் பிரித்துத் திறனாய்வாளர்கள் ஆயினும் இரண்டும் இரண்டறக் கலந்து நிற்கின்ற சொற்கலையாக்கமே இது. இதன்கண் எத்தனையோ உத்திகள் நடனமாடி இறுதி வடிவம் கொடுக்கின்றன. கருவும் உருவும் ஏதோ தனித் தனிப்பட்ட நிலையில் உருவாகிப் பின்னர் இணைந்து நிற்கின்றன (mechanical) என்றோ அல்லது கவிஞனால் இணைக்கப்படுகின்றன என்றோ கருதுதல் கூடாது. கவிஞன் உள்ளத்தில் கவிதையாக்கம் பற்றிய சிந்தனை எழும்போது ஒன்றாகவே, அவை இணைந்தே உள்ளத்தில் எழுகின்றன என்றும் ஒன்றாகவே அவை ஆக்கம் பெறுகின்றன என்றும் எண்ணலாம். குறுந்தொகைப் பாடலைப் பற்றி ஆராயும்போது எத்தனையோ பண்புகள் குறிக்கப்பட்டன. பாடலின் கரு, அதன் பா வடிவம், அதன் கூற்று வடிவம், சூழ் நிலைகள், மொழியமைப்பு, சொற்றொடர்கள், சொற்களின் இணைப்பு, இணைப்புக்களில் உள்ள பல வேறு பண்புகள், வாக்கிய அமைப்பு, அவற்றின் இணைப்புகள், பல்வேறு நிலைகளில் காணப்படும் ஒருமுகப் போக்கு, ஒழுங்கு, ஒருமைப்பாடு, சமனிலை, சில இடமாற்றப் பண்புகள் போன்ற இன்னோரன்ன பல பண்புகள் கூறப்பட்டன. இவையெல்லாம் தனித்தனியாக நடைபெறுகின்றன என எண்ணுதல் பொருத்தமற்றது ஆகும். இவையனைத்தும் ஒருசேர ஒன்றி நின்று கவிதையின் ஆக்கத்திற்கு வழி செய்கின்றன. எனவே பல்வேறு கவிதைக் கூறுகளின் பண்பின் ஒழுங்குபட்ட ஒற்றுமை கொண்ட ஒருங்கிணைந்த ஒரு கலையாக்கமே கவிதையாக்கம். தமிழில் இவற்றையெல்லாம் அடைவதற்கு அதன்கண் காணப் படும் தமிழ் இலக்கணக் கூறுகள் மிக மிகத் துணை புரிகின்றன. தமிழ்க் கவிதையின் வடிவ ஆக்கத்தில் அவற்றின் பங்கு மகத்தானது. கவிதையின்கண் காணப்படும் மொழியமைப்புக்கு இவை ஒரு அடித்தளமாக அமைகின்றன. இவற்றை லாவகமாகப்

பயன்படுத்துவதில் கவிஞனின் கவித்துவம் வெளிப்படுகின்றது. கவிதையின் சிறப்பு மிளிருகின்றது. கவிதையின்பழும் பெருகுகின்றது. ஓரிரு இலக்கணக் கூறுகளை உள்ளத்தில் கொண்டே நல்ல சிறந்த கவிதைகளை உருவாக்கியுள்ளனர் தமிழ்க் கவிஞர்கள். இது பற்றி ஆராயின் இன்னும் பல உண்மைகள் புலனாகும்.

இது காறும் கூறியவற்றால் கவிதையாக்கம் என்பது கரு, உரு என்ற இரண்டு பெரும் பிரிவுகளைக் கொண்டது என்பதும் இவற்றில் கரு என்பது கவிதையில் கூறப்படும் பொருள் பற்றியது என்பதும் உரு என்பது அப்பொருளை எவ்வாறு எப்படி எப்படி கூறுவது என்பதைச் சுட்டுவது என்பதும் தெளிவாகும். கருவினை முன்னர்க் கூறியது போன்று பாடுபொருள். உள்ளடக்கம் பொருண்மை, கூறும் செய்தி (message) என்றெல்லாம் பலபடக் கூறுவர். காப்பியம், நாடகம், கதைப் பாடல்கள் போன்றவற்றில் பாடுபொருள் மிகப் பெரும் பங்கினைப் பெற்றுக் கவிஞனின் நீண்ட நெடுங்காலத் திட்டங்களையும் பன்னெடுங் காலம் சிந்தித்துச் செயலாற்றும் பாங்கினையும் கொண்டு மிளிர்வது. இதனால்தான் இவை பற்றி ஆராய்ந்த அரிஸ்டாட்டில் ஆர்னால்ட் போன்றோர் இதுவே தலையாயது என்றனர். ஆனால் பின்னர் வந்த இலக்கிய விமர்சகர்கள் உணர்ச்சிப் பாடல்கள், சின்னஞ்சிறு கவிதை வகைகள் பற்றி ஆராய்ந்த நிலையில் கரு, உரு என்ற இரண்டுமே முக்கியம் வாய்ந்தவை என்று கூறியதுடன் அவற்றின் வடிவம் அல்லது உருவ ஆக்கத்திலும் ஆர்வம் காட்டினர். இந்நிலையில் கவிதையாக்கத்தில் அதன் பொருளாக்கம், வடிவாக்கம் என்ற இரண்டுமே முக்கியம் வாய்ந்தவை என எண்ணலாம். உருவ ஆக்கம் அல்லது வடிவாக்கம் முன்னர்க் கூறியது போன்று யாப்பு அமைப்பு, மொழியமைப்பு என்ற இரு பிரிவுகளைக் கொண்டது என்றும் இதில் மொழியமைப்பு விமர்சகர்களால் மிக அக்கறையுடன் ஆராயப்படவில்லை என்றும் இதனால்தான் சில கவிதைப் பண்புகள் நன்கு வெளியாகவில்லை என்றும் எண்ணலாம் இந்நிலையில் இந்நூல் கவிதையின் மொழியமைப்பு ஆய்வை மையமாகக் கொண்டே கவிதைப் பண்புகள் பலவற்றை ஆராய்கிறது. எனினும் கவிதையின் பல்வேறு பண்புகளை நன்கு புரிந்துகொள்ள உதவும் நிலையில் கவிதையின் உள்ளடக்கம் அல்லது பாடுபொருள், யாப்பு அமைப்பு போன்ற பலவேறு பண்புகளும் ஆங்காங்கே சுட்டிக் காட்டப்படுவதுடன் சில இடங்களில் முழுமையாகவும் ஆராயப்படுகின்றன. ஒரு கவிதை உருவாவதை அல்லது அதன் உருவாக்கத்தைக் கீழ்க் கண்டவாறு காட்டலாம்.



கவிதை உருவாக்கம் என்ற தொடர் கவிதை ஒட்டு மொத்த மாக உருப்பெறுதலைக் குறிக்கவே இங்கு பயன்படுத்தப்படு கின்றது. கவிதை உருவாகுதல் என்பதிலிருந்துதான் கவிதை உருவாக்கம் என்ற தொடர் பெறப்படுகின்றது. இலக்கண உருவாக்கம், இலக்கிய உருவாக்கம் போன்ற தொடர்களைப் போன்றே கவிதை உருவாக்கம் என்ற தொடரும் இங்கு பயன் படுத்தப்படுகின்றது. ஆனால் கவிதையின் உரு மட்டும் ஆக்கப் படுவதைக் குறிக்கும் நிலையில் வடிவாக்கம் என்ற சொல்லும் உருவ ஆக்கம் (உருவம் + ஆக்கம்) என்ற சொல்லும் இந்நூலில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. உருவாக்கம் என்ற சொல்லிலிருந்து பிரித்து அறியும் பொருட்டே தனித்தனிச் சொற்களாகக் காட்டப் பெறுகின்றது. (உருவ ஆக்கம் எனக் கொள்ளப்படுகின்றது.) கவிதையின் வடிவம் அல்லது உருவ ஆக்கத்தில் கவனம் செலுத்தினும் மொத்த உருவாக்கத்திலும் அக்கறையும் ஆர்வமும் கொண்டு ஆக்கப்பட்ட நிலையில்தான் நூலின் பெயர் கவிதை உருவாக்கம் என வைக்கப்பட்டுள்ளது.

2

விளித்தொடர்களும் கவிதை உருவ ஆக்கமும்

2.1 நாவில் நடமாடும் நல்ல கவிதைகள்

தமிழ் இலக்கியம் பழைமையானது. வரலாற்றுச் சிறப்பும் பாரம்பரியமும் மிக்கது. ஒரு உயர்தனிச் செம்மொழியாய், செவ்வியல் மொழியாய் வாழும் தமிழ்மொழி எத்தனையோ கவிஞர்களையும் சான்றோர்களையும் புலவர் பெருமக்களையும் காப்பியப் பேரரசர்களையும் பெற்றெடுத்துப் பெருமை கொண்டது. தொல்காப்பியர் முதல் இன்றையப் புலவர் பெருமக்கள் வரை ஆயிரக்கணக்கான புலவர்களை ஈன்றெடுத்து இணையில்லாப் புகழ் கொண்டது. எனினும் அவர்களுள் ஒரு சிலரே நம் நெஞ்சிலிருந்து நீங்காது என்றும் எல்லோருடைய உள்ளத்தும் உறைந்து நீக்கமற நின்று வாழுகின்றனர். அவர்கள் ஆக்கித் தந்த சில சொல்லோவியங்களே நம் நாவில் நடமாடுகின்றன. எங்கு பேசினும் அவை நம் பேச்சுக்களில் வந்து நடனமிடுகின்றன. எதை எழுதினும் அவை நம் எழுத்துக்களில் எக்காளம் இடுகின்றன. நம் எண்ணங்களில் எதிரொலித்து வண்ண ஓவியங்களாக, பேசும் பொற்சித்திரமாக (Speaking Picture) நம் முன்னே வந்து நிற்கின்றன.

சங்க இலக்கியங்களாகட்டும்; இல்லை, பின்பழந்தமிழ் நூல்களான திருக்குறளோ அல்லது சிலப்பதிகாரமோ ஆகட்டும்; அல்லது, தேவார திருவாசகங்களாகட்டும்; ஆழ்வார்கள் ஆக்கித் தந்த அருட்பாசுரங்களாகட்டும்; அல்லது கம்பனின் கைவண்ணக் காவியமாகட்டும்; அல்லது அமரகவி பாரதியின் பாடல்களாகட்டும்; அல்லது புரட்சிக் கவிஞன் பாரதிதாசனின் பாடல்களாகட்டும்; அமரத்துவம் பெற்ற அரிய பாடல்கள் எத்தனை எத்தனையோ. எனினும் இவைகளைப் பற்றி எண்ணும் போதும் படிக்கும் போதும் சிலபல பாடல்களே நம் மனக்கண் முன்வந்து நிற்கின்றன. மீண்டும் மீண்டும் நம் இதயத்தில் எழிற் கோலம்

பூண்டு நம் எண்ணத்தில் மிதந்து நம் எழுத்திலும் பேச்சிலும் இடம் பெறுகின்றன. எத்தனை தடவை எழுதினும் எங்கெங்கு பேசினும் இவையே நம்மை வட்டமிட்டு வலம் வந்து நிற்கின்றன. இவற்றையெல்லாம் வகுத்தும் தொகுத்தும் வகைப்படுத்தியும் காணில், இதற்குரிய காரணங்களை நம்மால் கண்டுகொள்ள முடியும். இவ்வாறு சாகாவரம் பெற்ற ஒருவகைப் பாடல்களைக் காண்போம்.

"கொங்குதேர் வாழ்க்கை அஞ்சிறைத் தும்பி!
காமம் செப்பாது கண்டது மொழிமோ:
பயிலியது கெழீஇய நட்பின் மயிலியல்
செறியெயிற் றரிவை கூந்தலின்
நறியவும் உளவோ நீயறியும் பூவே?"

என்பது குறுந்தொகை இரண்டாவது பாடல். இது விளித்தொடரைக் கொண்ட ஒரு பாடல். இப்பாடல் அன்று முதல் இன்றுவரை தமிழ் அறிஞர்களால், தமிழ்ப் பேச்சாளர்களால் அடிக்கடி எடுத்தாளப்படும் பாடல். நம் நெஞ்சிலிருந்து நீங்காது நிற்கும் பாடல். இவ்வாறு சாகா வரம் பெற்று நிற்பதற்குக் காரணம் என்ன?

இப்பாடலின் பின்னணியாக விளங்கும் கதை ஒரு காரணம். தருமி பொற்கிழி பெற்றதும் நக்கீரனார் அதை எதிர்த்ததும் பின்னர் ஆலவாய் இறையனாருக்கும் நக்கீரனாருக்கும் இடையே நடந்ததாகக் கருதப்படும் வாதப் பிரதிவாதமும் இறுதியாக நக்கீரர் இறைவனை வணங்கி நின்றதும் நம் கண்முன்னே வருவதும் இப்பாடலின் வாழ்வுக்கு ஒரு காரணம்.

2.1.1 பாடு பொருள்

அதுமட்டுமா? இப்பாடலின் பாடு பொருளும் ஒரு காரணமாகும். ஒரு பாடல் அல்லது ஒரு கவிதை அல்லது ஒரு கதை சிறந்ததாகக் கருதப்படுவதற்கு முக்கிய ஒரு காரணம் அது கூறும் பாடுபொருள் அல்லது அதன் கரு (Subject matter) ஆகும். இன்னும் சொல்லப் போனால் பாடல்களின் வற்றாத வளத்திற்கு முதல் காரணமே அவை தரும் கருத்து வளமே எனக் கூறுமளவிற்கு அது முக்கியம் வாய்ந்தது. சிறந்த உள்ளங்களில் தோன்றும் செம்மாந்த கருத்துக்கள் செம்மையான பாடல்களில், கவிதைகளில் வடிக்கப்படும் போதுதான் செவ்வியல் இலக்கியங்கள் தோன்றுகின்றன. ஆன்றவிந்து அடங்கிய சான்றோர்களின் அனுபவத்தில் கண்ட அப்பழுக்கற்ற எண்ணங்கள் எழிலோவியங்களாக அவர்களின் பாடல்களில் வரும்போது நம் இதயங்களில் என்றும் நீங்காமல் நிலைத்துவிடக்

காண்கிறோம். அவற்றை எண்ணி எண்ணி மகிழ்கின்றோம். இதயத்தின் அடித்தளத்தில் என்றும் இருந்து நம்மை ஆட்கொள்ளுகின்றன. எடுத்துக்காட்டாகப் புறப்பாடல் ஒன்றையும் காண்போம். இத்தகைய பாடல்களுள் ஒன்று!

"யாதுமூரே யாவரும் கேளிர்" என்று தொடங்கும் 192 ஆவது புறப்பாடல். அதன்கண் காணப்படும் ஒவ்வொரு அடியும் ஓராயிரம் பொன் பெறுமளவிற்கு வற்றாத, வளமான கருத்தைக் கொண்டது.

"யாது மூரே யாவரும் கேளிர்
தீதும் நன்றும் பிறர்தர வாரா"

"சாதலும் புதுவ தன்றே, வாழ்தல்
இனிதென மகிழ்ந்தன்று மிலமே...முனிவின்
இன்னா தென்றலு மிலமே...."

....

"பெரியோரை வியத்தலு மிலமே
சிறியோரை யிகழ்த லதனினு மிலமே"

இப்பாடல் ஒவ்வொரு தமிழ் மகனின் நெஞ்சிலும் நிலைத்து நிற்பதைக் காண்கிறோம். இதற்கு முக்கிய காரணம் இதன் செம்மை மிக்க பாடு பொருளாகும். உலகமே போற்றும் உன்னதமான பாடுபொருளை மையமாகக் கொண்டு ஆக்கப்பட்ட பாடல் இது. எத்தனை நூற்றாண்டாயினும் சாகாதவரம் பெற்ற பாடற் கருவினைக் கொண்டது இது. இந்நிலையில்தான் இது இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்குப் பின்னரும் நம் நெஞ்சிலிருந்து நீங்காது நிற்கக் காண்கின்றோம். இத்தகைய பாடு பொருளைத் தான் தொல்காப்பியர் "விழுமியது நுவலினும்" (தொல். பொருள், 539) என அருமையாகக் கூறுவார். மேனாட்டுத் திறனாய்வாளர்களும் பல நிலைகளில் "noble thought", "noble theme", "nobility of thought", "great things" என்றெல்லாம் கூறி நிற்பர். நல்ல கவிதைகள் சிறந்த செய்திகளைத் (message) தந்து நிற்றல் வேண்டும் என்பது இலக்கிய ஆய்வாளர்களின் ஒருமுகமான எண்ணம். எனவேதான் பாடல்களின் கருக்களை அவற்றின் உயிர் (soul) என்றே குறிப்பிடுவர். இதனால்தான் தொல்காப்பியர் பொருளதிகாரத்தில் அகத்திணை இயல், புறத்திணை இயல், களவியல், கற்பியல், பொருளியல் ஆகிய ஐந்து இயல்களில் பண்டைத் தமிழ் இலக்கியத்தின் பாடுபொருளைப் பட்டியலிட்டுத் தந்துள்ளார்.

இத்தகைய ஒரு பட்டியலை வேறு மொழிகளில் இவ்வளவு விளக்கமாகக் காணமுடியாது. இந்நிலையில் தொல்காப்பியரை மிகச் சிறந்த ஒரு பாவியல் (Poetics) அறிஞராகவும், இலக்கியத் திறனாய்வாளராகவும் கருதலாம்.

"கொங்குதேர் வாழ்க்கை..." என்ற பாடல் சிறந்து நிற்பதற்கு ஒரு காரணம் நல்லதொரு பாடுபொருளை அது கொண்டிருப்பது. சிறந்த ஒரு காதலன் அல்லது தலைவன், தான் மனதார விரும்பும் தலைவியின் ஒவ்வொரு அழகிலும் தன்னை மறந்து நிற்பதும் அவளே உலகில் தலைசிறந்த அழகி என எண்ணுவதும் உலகத்தில் நாம் காணும் ஒரு பொதுப்பண்பு. இதனைத் தான் மிக அழகாகச் சித்திரித்துக் காட்டுகின்றது இப்பாடல்.

2.1.2 கவிதை வடிவம்

இப்பாடலின் அமைப்பு முறையும் (structure) மற்றொரு காரணமாகும். இதைத்தான் கவிதைகளின் வடிவம் (form) எனக் கூறுவர். ஒரு பாடலைப் படிப்பதற்குத் தொடங்கிய உடனே அப்பாடலின் ஈர்ப்புத்தன்மையை நம்மால் உணரமுடியும். சிறந்த ஒரு பேச்சாளன் தன்னுடைய பேச்சைத் தொடங்கியவுடனேயே அவன் நல்லதொரு பேச்சாளனா இல்லையா என்பதை உணரமுடியும். அவையடக்கமாக அவன் "தலைவர் அவர்களே!" எனக் கூறும் போதே அவனைக் காட்டி விடுகின்றான். மீண்டும் அவன் "பெரியோர்களே!, தாய்மார்களே!" எனக் கேட்போரை முன்னிறுத்தித் தன்னுடைய உணர்ச்சிகளையெல்லாம் அவ்விளித் தொடர்களில் கொண்டுவந்து குவித்து நிற்கும்போது அவனை ஆர்வத்தோடு பார்க்கிறோம். அமைதியாகக் கேட்கிறோம். ஒவ்வொரு விளியையும் அவன் சொல்லும் வகையால் சொல்லும் போது அவன் திறமை வெளிப்பட்டுவிடும். அவன் சிறந்த செய்திகளைச் சிறந்த முறையில் குறிப்பிடும்போது நம்மை ஈர்த்து விடுகிறான். அச்செய்தியுடன் ஒன்றிப் பிணைந்து அவனுடன் செல்லுகின்றோம். எங்கெல்லாம் அழைக்கிறானோ அங்கெல்லாம் செல்லுகின்றோம். என்ன சொல்லுகிறான் என்பதை நம்மை மறந்து கேட்கிறோம். அவன் கூறும் செய்திகள் நம் இதயங்களைத் தொட்டு நிற்கின்றன. "தன்னை மறந்த லயந்தனில்" என்று பாரதி குறிப்பிடுவது போல நம் உள்ளத்தைப் பறிகொடுத்து அவன் வயப்பட்டு அவன்கூறும் செய்திகளை மனத்தின் அடித்தளத்தில் நிறுத்தி ஒருவிதமான இன்பத்தை, கேள்வி இன்பத்தையடைந்து நிற்கிறோம். அவனைச் சிறந்த பேச்சாளனாக எண்ணுகிறோம். வியந்து நிற்கிறோம். செய்தியின் சிறப்பும் சொல்லும் வகையில் செம்மையும் உள்ளபோது நம் உள்ளமும் சிலிர்க்கிறது. இந்த நிலையைத்தான் இலக்கியங்களிலும் காணுகின்றோம்.

2.1.2.1 விளித்தொடர்

மேலே குறிப்பிட்ட குறுந்தொகைப் பாடலில் முதல் இரு அடிகளைப் படிக்கும் போதே அப்பாடல் நம்மை ஈர்த்துவிடுகின்றது.

"கொங்குதேர் வாழ்க்கை அஞ்சிறைத் தும்பி" என்ற விளித்தொடரே நம்மைக் கேட்டார்ப் பிணிக்கும் தகையதாய்ப் பிணிக்கக் காண்கிறோம். அதற்கு முக்கிய காரணம் இதனுடைய விளித் தன்மைதான். கடைந்தெடுத்த நல்ல சொற்களால் ஆன இவ்விளித்தொடர் நம் இதயத்தைத் தொட்டு நிற்கக் காண்கிறோம். விளிகள் தமிழ் மொழியிலாயினும் சரி, பிற மொழிகளிலாயினும் சரி, தமிழ் மொழியிலும், பேச்சு மொழியிலாயினும் சரி அல்லது எழுத்து மொழியிலாயினும் சரி இல்லை, கவிதை மொழியிலாயினும் சரி மிக முக்கியமான இடத்தைப் பெறக் காணலாம்.

இன்றைய மேடைப் பேச்சுக்களில் பல்வேறு அரசியல் தலைவர்கள் விளித் தொடர்களை மிகச் சக்தி வாய்ந்த ஒரு ஆயுதமாகப் பயன்படுத்தி வருவது கண்கூடு. அவரவர்களுக்குரிய தனித்தனிப் பாணியில் அவற்றை மிகச் சாதுரியமாகப் பயன்படுத்தி மக்களைக் கவர்ந்து நிற்கின்றனர். பேச்சைத் தொடங்கும்போதே மக்கள் மனத்தைச் சுண்டி இழுத்துத் தங்கள் பக்கம் கவர்ந்து நிற்கின்றனர். சில நேரங்களில் பிற மொழித் தலைவர்கள் உடனிருக்கும்போது இவ்விளித் தொடர்களால் ஏற்படும் ஆரவாரத்தையும் மக்களின் மகிழ்ச்சியையும் கண்டு "என்ன? என்ன? என்ன சொன்னார்?" என அவர்கள் ஆச்சரியத்துடன் கேட்கும் அளவுக்குச் சக்தி வாய்ந்த ஒரு உத்தியாக அது பயன்படுதல் காணலாம். எடுத்த எடுப்பிலேயே எல்லோர் உள்ளங்களையும் கவர்ந்து ஈர்த்து நிற்கும் சக்தி இவ்விளித் தொடர்களுக்கு உண்டு. இதைத்தான் "கேட்டார்ப் பிணிக்கும் தகையவாய்" என வள்ளுவப் பெருந்தகை கூறிப் போந்தார்.

இவ்விளித் தொடர்களை நாடகங்களிலும் பிற இலக்கிய வகைகளிலும் ஆசிரியர்கள் ஆற்றல் மிகுந்த ஒரு உத்தியாகப் பயன்படுத்துகின்றனர். அன்றாடப் பேச்சுவழக்கில் கூட இதன் தாக்கத்தைக் காணலாம்.

"நான் போக மாட்டேன்"

எனத் தாயிடம் கூறுவதற்கும்,

"அம்மா, நான் போகமாட்டேன்"

என்பதற்கும் உணர்வில் வேற்றுமையுண்டு. பின்னதில் உள்ள உணர்வு முன்னதில் இல்லை. இதுபோன்றே நாடகங்களில் அல்லது திரைப்படங்களில்,

"நான் காணேன்"

எனக் கூறுவுதற்கும்

"நான் காணேன், தாயே!"

என விளியை ஈற்றிலிட்டுக் கூறுவதற்கும் வேற்றுமை உண்டு. இப்பாணியை நாடகங்களிலும் திரைப்படங்களிலும் கையாண்டு வெற்றி கண்டவர்கள் பலர்.

நம் வாழ்க்கையில் காணப்படும் பொது நிகழ்ச்சிகளில் கூட உணர்ச்சிகளைக் கொப்பளித்து நிற்கும் விளிச்சொற்கள் நல்லதொரு தாக்கத்தை ஏற்படுத்தி விடுகின்றன. ஆங்கில ஏகாதிபத்தியத்திற்கு எதிராக இந்திய மக்கள் போராடிய போது, தங்கள் சத்தியாக்கிரகத்தில் விளிச் சொற்களையும் முன்னிலை வினைகளையும் ஏராளமாகப் பயன்படுத்தியுள்ளமை காணலாம்.

"வெள்ளையனே! வெளியேறு!"

ஆங்கில ஏகாதிபத்தியமே!
அண்ணல் காந்தியை விடுதலைசெய்!
கும்பினி அரசாங்கமே! வெளியேறு! வெளியேறு!

போன்ற முழக்கங்கள் எல்லாம் விளியையும் முன்னிலை வினையையும், ஏவலையும் கொண்டிருத்தல் காணலாம். இது போன்றே சில சந்தர்ப்பங்களில் தொழிலாளர் போராட்டங்களில்,

"நிர்வாகமே! நிர்வாகமே!
தொழிலாளர்களைப் பிரிக்காதே! பிரிக்காதே!
தொழிலாளர்களே! தொழிலாளர்களே!
ஒன்றுபடுங்கள்! ஒன்றுபடுங்கள்!

போன்ற விளிச்சொற்களை ஏவல் முன்னிலைகளுடன் இணைத்துத் தங்கள் உணர்ச்சிகளைக் காட்டி நிற்கின்றனர். முன்னே இல்லாதவரை முன்னிலையாக்கி,எங்கோ இருப்பவரைப் பக்கத்தில் இருப்பவர்கள் போல் காட்டும் இவ்விளிச் சொற்கள் உணர்வைக் காட்டும் ஒரு உத்தியாகப் பயன்படுகின்றன.

பிற பல்வேறு சந்தர்ப்பங்களிலும் இவ்விளிச் சொற்கள் உணர்ச்சி காட்டும் ஒரு உத்தியின் கருவியாகப் பயன்படுதல் காணலாம். வரவேற்பு, வாழ்த்து, வணக்கம், சண்டை, சாவு போன்ற பல நிகழ்ச்சிகளிலும் இவ்விளிச் சொற்கள் வந்து

விடுகின்றன. தலைவரை அல்லது பிறரை வரவேற்கும் போதும் வாழ்த்தும் போதும்,

"அண்ணல் காந்தியே!
பாரதத்தின் தவப் பெரும் புதல்வனே!
ஆசிய ஜோதியே! அணையாத விளக்கே!
தமிழகம் தந்த தனிப்பெரும் தலைவனே!
எங்கள் நாயகனே! இதயத் தெய்வமே!

என்றெல்லாம் விளித்து நம் உணர்ச்சியையும் நம் உணர்வையும் காட்டும் ஒரு அடையாளமாக இவற்றைப் பயன்படுத்துகின்றோம். இறைவனை இறைஞ்சும்போதும் அவன் அருளை வேண்டும் போதும் அவனை நெஞ்சார எண்ணி, வாயார விளித்து நம்மை மறந்து நிற்கின்றோம். "தில்லைக் கூத்தா!" "திருவரங்கநாதா!" என்றெல்லாம் அழைத்து அவன் அருள் வேண்டி வணங்குகின்ற பக்தர்கள் கூட்டங்களைக் காணமுடியும். நெக்குருகி, நெஞ்சுருகி, பாடி நிற்கும் பாடல்கள் பலவற்றில் ஏராளமான விளிச் சொறகள் காணப்படுகின்றன. வாழ்த்து, வரவேற்பு போன்றவைகளில் மட்டுமன்றி அமங்கல நிகழ்ச்சிகளிலும் இவை பயன்படுகின்றன. இறந்து கிடக்கும் ஒருவனைப் பார்த்துப் பலமாதிரியாக விளித்துத் தங்கள் சோகத்தைப் புலப்படுத்துதல் காணலாம். கணவன் இறந்த நிலையில் "என் பெட்டகமே !", "என் தங்கமே!, என் கடவுளே!", "என்றுதான் உன்னைப் பார்ப்பேனோ!' என அழைத்து அழுது அரற்றும் பெண்களை ஏராளமாகக் காணமுடியும். உற்றோரும் மற்றோரும் தங்கள் தங்கள் உறவு முறையில் அழைத்து அழைத்து, அழும் பழக்கம் நம் நாட்டில் அன்றுமுதல் இன்றுவரை உள்ளது. நாட்டுப்புறப் பாடல்களும் பிறவும் இந்நிலையைப் பிரதிபலித்து வருகின்றன.

இளம் வயதிலேயே இறந்துவிட்ட கணவனை எண்ணி ஏக்கம் கொள்ளும் இளம் வயதுப் பெண்ணொருத்தி கணவனை விளித்து விளித்துப் புலம்பும் நாட்டுப்புறப் பாடல் ஒன்று நம்மனத்தில் அழியாத ஒரு சித்திரமாய் ஆகிவிடக் காண்கின்றோம்.

அச்சா மரமே
அறுபதடிக் கம்பமே
பட்டுக் கயிறே
பனைமரத்துக் குஞ்சமே
கண்ணே கண்மணியே
கல்கண்டு சர்க்கரையே
மெத்தக் களஞ்சியமே

விலைமதியா மாணிக்கமே
எண்ணெய்க் கறுப்பே
இரும்பான நெஞ்சகமே
செப்பேடு கேட்டல்லவோ
சிங்கமுகத் தூண்நிறுத்தி
எப்போதும் போல
எதிரே வரக் காண்ப தெப்போ"

என விளித்து விளித்து நிற்பது இப்பண்பைக் காட்டும். "எதிரே வருவ தெப்போ" என்ற ஓரடிச் செய்திக்குத்தான் எத்தனை விளிகள்! செய்திக்காக விளிகளா, அல்லது விளிகளுக்காகச் செய்தியா என எண்ணும் அளவுக்கு விளிச்சொற்கள் எங்கும் வியாபித்து நீக்கமற நிற்கின்றன.

சாவு நேரங்களில் மட்டுமன்றிச் சண்டையிடும் நேரங்களிலும் ஒருவருக்கொருவர் விளிச் சொற்களைத் தாராளமாகப் பயன்படுத்துகின்றனர்.

ஒங்க அப்பன் மவனே! அடிப்பியா ?
ஆம்பிளைச் சிங்கண்டா!

என அன்றையத் திரைப்படத்தில் கேட்ட இவ்விளிகள் இன்றும் நம் செவிகளில் ஒலிக்கக் காண்கிறோம். விளியும் வினாவும் இணைந்து நின்று உணர்வைத் தருகின்றன. தெருவில் குழாய் அடிச் சண்டையில்தான் எத்தனை விளிகள்! தன்னுடைய உணர்வைக் காட்டுவதற்கு மிகச்சிறந்த ஒரு கருவியாகப் பயன்படுவது விளி என்றால் அது மிகையாகாது.

இதுபோன்றே பல்வேறு இலக்கிய வழக்கிலும் இவை பயன்படுகின்றன. இலக்கியம் என்பது வாழ்க்கையின் பிரதிபலிப்பு என்பர். இலக்கிய மொழியும் பேச்சு மொழியின் திருந்திய வடிவம் தானே! இத்தகைய சக்தி வாய்ந்த விளிச்சொற்களின் ஆட்சியை எல்லா வடிவ இலக்கியங்களிலும் காணமுடியும். சிறுகதை, குறுநாவல், புதினம் போன்ற உரைநடை இலக்கியங்களிலும் இவை பங்கு பெற்று நிற்கின்றன. முன்னிலைப் படுத்திப் பேசுதலும் அதன் ஒரு அங்கமாக விளிச் சொற்கள் தாராளமாகப் பயன்படுவதும் நாம் அறிந்த செய்திகளாகும்.

முன்னர்க் குறிப்பிட்டபடி நாடகங்கள், திரைப்படங்களில் இவற்றின் பங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. நாடகங்களும் திரைப்படங்களும் நடிகர்களை ஒருவர் முன்னே ஒருவரை நிறுத்திப் பேசவிட்டு உணர்வுகளைக் காட்டும் இலக்கிய வகைகளாகும். பார்ப்போர்களின் உள்ளங்களை அவர்களின்

நேரடியான பேச்சுக்களாலும், நடிப்பாலும் கவருகின்ற ஒப்பற்ற இலக்கிய வகைகளாகும். இதனால்தான் பிளேட்டோ, அரிஸ்டாட்டில் போன்றவர்கள் நாடகங்கள் கவிதைகளினின்றும் உயர்ந்த ஒன்று எனக் கூறிப் போந்தனர். சங்கத்தமிழ் இலக்கியக் கர்த்தாக்களும் அகப்பொருள் இலக்கியத்தைக் கூற்றுவகையில் அமைத்ததற்குக் காரணம் இதுவும் ஒன்று எனக் கருதலாம். இதனை ஆராய்ந்த பலரும் (1961 : 34 மீனாட்சிசுந்தரன்) இவற்றை நாடகத்தன்மை வாய்ந்தவை எனக் கூறுவதும் காணத்தக்கது.

நாடகங்களிலும் திரைப்படங்களிலும் காணப்படும் பாடல்கள் பல பல்வேறு விளிச்சொற்களைக் கொண்டு வருவதும் அவற்றால் கேட்போர் உள்ளங்களைத் தொட்டு நிற்பதும் நாம் அறிந்த செய்திகள். "வாராய் நீ வாராய்", "வாராய் வாராய்! வெண்ணிலவே!" போன்று தொடங்கும் பழைய பாடல்களும் "மார்கழிப் பூவே! மார்கழிப் பூவே!, "செந்தமிழ் நாட்டுத் தமிழச்சியே!", "பிரியா, பிரியா, ஓ பிரியா" போன்ற புதிய திரைப்படப் பாடல்களும் விளிச் சொற்களின் ஆட்சியைக் காட்டும். "ஒலியும் ஒளியும்", "நேயர் விருப்பம்" போன்ற நிகழ்ச்சிகளைப் பார்க்கும்போது பல பாடல்கள் விளிச் சொற்களைக் கொண்டு நம் உள்ளங்களைத் தொட்டு நிற்கக் காணலாம்.

நாடகமேதை ஷேக்ஸ்பியர் தம்முடைய நாடகங்களில் மிக அருமையாக, விளிச்சொற்களைக் கையாண்டு மாபெரும் வெற்றியைக் கண்டுள்ளார். குறிப்பாக ஜூலியஸ் சீசர் நாடகத்தில் ஒரு உச்ச நிலையைக் காணமுடிகின்றது. சீசர் கொலையுண்டு கிடப்பதைக் கண்டு உணர்ச்சி மிகுந்து,

"O mighty Caeser!..

என விளித்து அடுத்து

does thou lie low?

Are All thy Conquests, glories, triumphs, spoils,
Shrunk to this little measure? (Act III, Se I, 164-67)

என விளியையும் வினாவையும் முன்னிலையையும் பயன்படுத்தி நிற்கும்போது வாசிப்போர் உள்ளம் தம்மை மறந்து நிற்கக் காண்கிறோம். இதுபோன்றே மீண்டும் அதேபாணியில் அதே உத்தியைக் கையாண்டு

"Friends, Romans, Country men, lend me your ears;
I come to bury Caeser, not to praise him;
Act III, Se II 78-79

எனக் கூறுவதும் காணத்தக்கது. இன்று உலகப் பிரசித்தி பெற்று நிற்கும் அன்றோனியின் பேச்சின் வெற்றிக்கு அடித்தளமே விளிச்சொற்களும் முன்னிலை வினைகளும் வினாச் சொற்களும் என்று சொன்னால் மிகையாகாது.

எமர்சன் "Threnody" என்ற கவிதையில்

Oh my Son Absalam,
my son my son Absalam!
Would God I had died for thee
Oh Absalam my son, my son!

என விளிகளையே தன்னுடைய இந்தக் கவிதையின் விழிகளாக வைத்து ஒளியுடன் பாடி நிற்பது காணத்தக்கது.

2.1.3 குறித்த பொருளை முடிய நாட்டல்

இத்தகைய சக்தி வாய்ந்த விளிச் சொற்களைத் தமிழ்ப் புலவர்களும் கவிஞர்களும் அன்று முதல் இன்று வரை மிக வெற்றிகரமாகக் கையாண்டுள்ளனர். ஒரு கவிதையின் வெற்றிக்கு முதல் காரணம் அக்கவிதையின் பாடு பொருளா யினும் அதன் வடிவமும் (form) மிக முக்கியம் வாய்ந்ததாகும். ஒன்று இருந்து மற்றொன்று சிறக்க இல்லையேல் பாடலும் சிறக்காது. இரண்டும் ஒன்றோடு ஒன்று இணைந்து நின்று மிளிரும் போதுதான் கவிதையும் மிளிருகின்றது. அதுவேறு, இதுவேறு என்ற நிலை மாறி இரண்டும் ஒன்றே என்ற நிலையில் இரண்டறக் கலந்து ஒன்றில் மற்றொன்று கலந்து நிற்கும்போது கவிதை ஒளிவிடுகின்றது. கவிதையின் நோக்கம் அல்லது வெற்றி அது கூறும் கருத்துக்களை நுட்பமாகக் கூறி வாசகர் மனத்தில் வேரூன்றச் செய்வதுதான். கருத்து, அதைக் கூறுவதற்கு எடுத்துக்கொண்ட செய்யுள்வகை, அவ்வகைக்குரிய அல்லது செய்யுளுக்குரிய பல்வேறு அங்கங்கள் இவைகளெல்லாம் ஒன்றாக ஒன்றி இணைந்து நிற்கும் போதுதான் கவிதை சிறக்கிறது. இது கருத்து, இது வடிவம், இது ஆசிரியன் கூறும் முறை என்ற எண்ணமே மனத்தில் தோன்றாது ஒட்டு மொத்தமாக எந்தவிதமான வேறுபாட்டு எண்ணமுமின்றிக் கவிதையழகு வாசகனின் உள்ளத்தில் வரவேண்டும். கவிதையின் ஒட்டு மொத்தமான பண்பாக எல்லாம் இணைந்து மிளிர வேண்டும். எழுத்து, அசை, சீர், தளை, அடி, தொடை போன்றவைகள் செய்யுளின் உறுப்புக்கள்தான். ஆனால் அவை ஒவ்வொன்றும் ஒட்டு மொத்தமாக ஒரு பொருள் போல இணைந்து கவிதை

இன்பத்தைத் தருதல் வேண்டும். இதனைத் தொல்காப்பியர் நன்கு அறிந்திருந்தார். அதனால்தான் அவர் மிக அருமையாக,

"எழுத்து முதலா ஈண்டிய அடியிற்
குறித்த பொருளை முடிய நாட்டல்
யாப்பென மொழிப யாப்பறி புலவர்"

(பொருள் 383)

எனக் கூறிப் போந்தார் என்பது முன்னரே கூறப்பட்டது. எழுத்து முதலாக அடிவரையுள்ளவற்றில் செய்யுள் உறுப்பு என்று கூறப் படும் எல்லாம் ஒரே முகமாக நின்று முடியுமாறு குறித்த பொருளை நிலை நாட்டுதலே செய்யுள் ஆக்கம் (யாப்பு) என்பது. அது எல்லா உறுப்புக்களின் ஒருமுகமான ஒட்டுமொத்தமான ஒரு ஆக்கமே எனக் கருதுகிறார். ஏதோ எழுத்து வேறு, அசைவேறு, சீர் வேறு என்றெல்லாம் தனித்துத் தனித்து நிற்பவை அவையல்ல என்றும் எல்லாம் இணைந்து ஒரு பொருளை ஒரு முகமாகக் காட்டும் பண்பே நல்ல கவிதை அல்லது செய்யுளின் பண்பு என்றும் கருதலாம். இங்கு யாப்பு என்பது ஒருவிதமான ஒட்டுமொத்த அமைப்பு ஆகும். இதைத்தான் மேனாட்டினர் "Organic form" என்று அழைப்பர். ஒரு கவிதையின் கரு வேறு, உரு வேறு என்று இல்லாமல் அவை இரண்டுமே ஒரே நிலையில் இணைந்து கவிதையாக உருவெடுக்கின்றன.

மேனாட்டுப் பாவியல் வரலாற்றில் கரு, உரு என்ற இரு எண்ணங்கள் (Concept) பற்றிப் பிளேட்டோவின் காலம் முதல் இன்றுவரை எத்தனையோ எண்ணங்களும் விளக்கங்களும் தோன்றியுள்ளன. எனினும் "Organic form" என்ற கொள்கை ஒரு திட்டவட்டமான நிலையில் ஜெர்மன் அறிஞரான ஸ்லேகல் (A.W. Schlegal) காலத்தில்தான் உருப்பெற்றது என்பது முன்னரே கூறப்பட்டது. இதை யொட்டிப் பின்னர் ஆங்கில நாட்டு அறிஞர்களும் பிறரும் இதுபற்றி ஆய்ந்து இக்கொள்கையை நிலைநாட்டினர் எனக் கருதலாம்.

2.1.4 உருவ ஆக்கம்

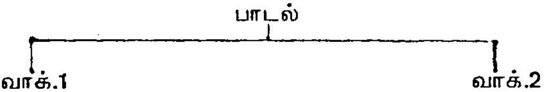
மேலே காட்டப்பட்ட குறுந்தொகைப் பாடலின் உருவ ஆக்கம் அல்லது வடிவ அமைப்பு சிறந்த ஒரு விளித்தொடரைக் கொண்டது.

"கொங்கு தேர் வாழ்க்கை அஞ்சிறைத் தும்பி" என்ற விளியைக் கொண்டு தொடங்குவது. அதனை அடுத்து அத்துடன் இணைந்து நிற்கும்,

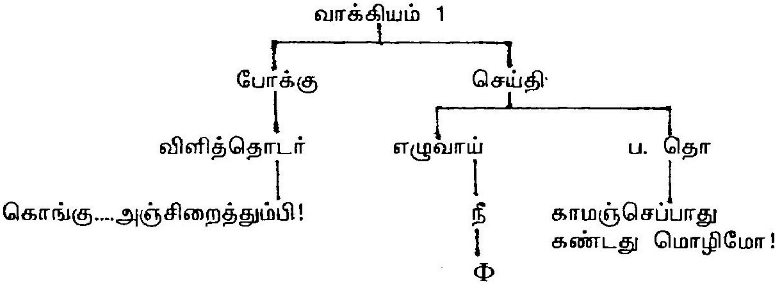
"காமஞ் செப்பாது கண்டது மொழிமோ" என்ற செம்மையான ஒரு முன்னிலை வாக்கியத் தொடரையும் கொண்டுள்ளது. இதனை அடுத்து

"பயிலியது கெழீஇய.......... நீயறியும் பூவே" என்ற செறிவு நிறைந்த ஒரு வினா வாக்கியத்தையும் கொண்டு விளங்குவது.

சிறந்த ஒரு விளி, செம்மையான ஒரு முன்னிலை ஏவல் வாக்கியம், செறிவு நிறைந்த ஒரு வினா வாக்கியம் என்ற அருமையான ஒரு உருவ அமைப்பைக் கொண்டு அழகுற அமைக்கப்பட்ட பாடல் இது.



முதல் வாக்கியம் முதலில் விளித் தொடர் ஒன்றினைக் கொண்டு முன்னிலை ஏவல் வினைமுற்றைக் கொண்டுள்ளது. விளித்தொடர் சாதாரணமாக வாக்கியங்களுக்கு முன்னே வந்து தனியாக நிற்பது. இதனைக் குறிப்பதற்கு மொழியியலாளர்கள் "போக்கு" (mode) என்பர். வாக்கியம் தரும் செய்தியை வைத்து அடுத்து வரும் வாக்கியப் பகுதியைச் (proposition) "செய்தி" எனக் குறித்து நிற்பர். எனவே முதல் வாக்கியத்தைக் கீழ்வருமாறு அமைத்துக் காட்டலாம்.



2.1.4.1 விளி: பொருளும் போக்கும்

விளிவேற்றுமை ஒருவன் அல்லது பலரை விளித்து நிற்பது. அவர்களின் கவனத்தைத் தன்பால் ஈர்த்து நிற்பதற்காகவே இதனைப் பயன்படுத்துகின்றோம். விளி என்ற சொல் கூப்பிடு, அழை, சத்தம், ஆரவாரம் என்றெல்லாம் பொருள்படும். கூப்பிடு என்ற சொல் கூவு என்ற சொல்லிலிருந்து உருவானது. கூவு என்பது உரக்கச் சத்தமிடுதல் எனப் பொருள்படும். ஒருவனின் கவனத்தை ஈர்ப்பதற்காகப் பயன்படும் நிலையில் வாசிப்போரின்

கவனத்தை இது தன்பால் இழுத்து நிற்கும். தன்பால் இழுக்க முற்படும் போது உரக்கக் கூறவேண்டிய நிலை ஏற்படும். இதனால் தான் இது விளி (சத்தம், உரக்கச் சத்தமிடுதல்) என்ற பெயரைப் பெற்றது. தமிழ் அகராதி "விளி" என்ற சொல்லுக்கு "Shout of excitement" என்ற பொருளையும் தரும். இன்றைத் தமிழில் "விளி" என்பதைக் "கூப்பிடு" என வழங்குகிறோம். கூப்பிடு என்ற வினையும் "உரக்க ஒலியெழுப்புதல்" (To utter loud sounds) எனப் பொருள் (தமிழ் அகராதி 1078) படும். இது கூவு என்ற சொல்லிலிருந்து உருவானது என்றும் (கூவு-இடு) கூவு என்பது சப்தமிடுதல் எனப் பொருள்படும் என்றும் கருதலாம். இதுபோன்றே "அழை" என்பதும் அழைத்தல் என்ற பொருளுடன் "உரக்க சப்தமிடு" என்ற பொருளையும் தரும். இதுவும் விளி என்ற சொல்லுடன் தொடர்புடையது. கவனம் தவறிவிடக் கூடாது என்றும் அவனுடைய கவனம் வேறு வகையில் திரும்பிவிடக் கூடாது என்றும் எண்ணுகின்ற நேரத்தில் அந்த இடத்தில் ஒரு விளியை அமைத்துக் கவிதைகளைப் புனைந்து விடுகின்றனர்.

எனவே விளி பிற இலக்கணக் கூறுகளிலிருந்து சிறிது உரக்கக் கூறப்பட வேண்டிய ஒன்று எனக் கருதலாம். இதனால் தான் பாடல்களில் சிறிது உரக்க நிற்கும் தோற்றத்தைத் தந்து நிற்கிறது என எண்ணலாம். எனவே கேட்போரை அல்லது படிப்போரைத் தன்பால் ஈர்க்கும் நிலை இயற்கையாகவே இதற்கு உண்டு என எண்ணலாம். இதனால்தான் இது பெருவாரியாகப் பாடல்களில் இடம் பெற்றுக் கவனத்தை ஈர்க்கும் நிலையிலுள்ளது. 'அழை' என்ற சொல்லும் "கூப்பிடு" என்ற சொல்லும் ஒரு பொருட்கிளவியாகப் பயன்படுகின்றன. கூப்பிடு என்ற சொல் பொதுவாகப் பேச்சு வழக்கிலும் அழை என்பது இலக்கிய வழக்கிலும் பயின்று வருவதாகக் கருதலாம். "அவனைக் கூப்பிடு" என்று கூறும்போது "அழை" என்ற பொருளிலேயே வழங்குகிறோம். "அவனைக் கலியாணத்திற்குக் கூப்பிடணும்" என்பதை இலக்கிய வழக்கில் "அவனைத் திருமணத்திற்கு அழைக்க வேண்டும்" எனக் கூறுகிறோம். இதுபோன்றே தூரத்தில் போகிறவனைச் சுட்டி "அவனைக் கூப்பிடு" எனக் கூறுகிறோம். இதனையும் இலக்கிய வழக்கில் "அவனை அழை" என்றே சொல்லுகிறோம். இன்னும் மலையாள மொழியில் விளி என்ற சொல்லே இப்பொருளில் வழங்குகின்றது. கூப்பிடு என்ற சொல் "கணக்கலை - கூப்பிடூஉ உகளும் குன்று" (205.23) என்ற அடிகளில் "அழைத்தல்" (குரங்குகள்) என்ற பொருளிலும் "கூப்பிடு நடக்கும் கூர்நல் அம்பில்" (மலை. 42) என்ற அடிகளில்

கூப்பிடு தொலை என்று அதே (அழைத்தல்) பொருளிலும் வருதல் காணலாம். அழை என்ற சொல் சங்க இலக்கியங்களில் 5 இடங்களில் (மலை. 26, பதி. 79.13, புறம். 261.12, பரி, 19.63, 19.63) வந்துள்ளது. கூகை யழைப்ப (புறம்); அரசுவா அழைப்ப (பதி) முழையேறு அழைப்ப (பரி 19.63) என்றெல்லாம் வருகின்றது. இவையும் அஃறிணையுடன்தான் வருகின்றன. விளி என்ற சொல் அதிகமான இடங்களில் வருகின்றது. 50 இடங்களுக்கு மேல் சங்க இலக்கியங்களில் காணக் கிடக்கின்றது. இது அஃறிணை, உயர்திணை இரண்டிலும் "பாடுதல்" (ஐ. 311.1) "அலறுதல்" என்ற பொருள்களில் எல்லாம் உள்ளது. இவையனைத்துமே கூடுதலாக உரக்கக் கூறும் பண்பைக் காட்டுவனவாகும். இதனால்தான் தொல்காப்பியர் விளிவேற்றுமைக்கு இதனைக் கொண்டார் எனக் கருதலாம். உரக்கக்கூவி ஒருவருடைய கவனத்தைத் திருப்புவதுதான் விளிவேற்றுமையின் பொருள். இதுபற்றிக் கூறும் தொல்காப்பியர்,

"விளியெனப் படுப கொள்ளும் பெயரொடு
தெளியத் தோன்றும் இயற்கைய என்ப"

(தொல். சொல் 115)

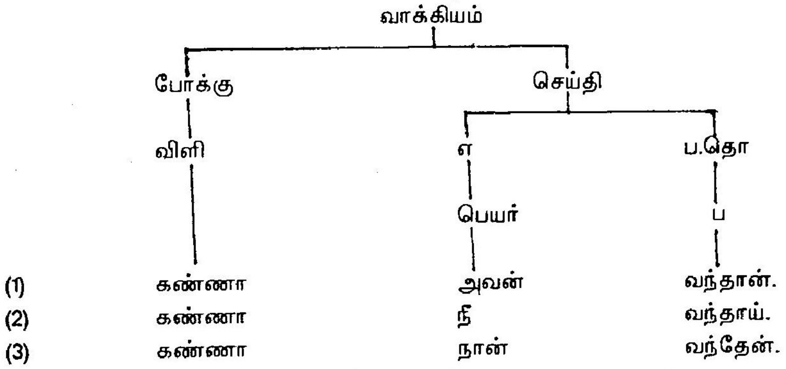
என்பார். இதன்கண் "தெளியத் தோன்றும்" எனக் கூறுவது கவனித்தற்பாலது. இளம்பூரணர் "தெளியத் தோன்றும் விளியை வேற்றுமை அன்றென்பாரும் உளர்', அது மறுத்து, வேற்றுமையே எனற்கு என்பது" எனக் கூறுவார். சேனாவரையர் (சொல். 118) "இயல்பு விளிக்கண் திரியாது நின்ற பெயரே விளியெனப் படுதலின் ஆண்டுந் தெற்றென விளங்குமென்பார் தெளியத் தோன்றும் என்றார்" என்பார். "ஆண்டுந் தெற்றென விளங்கும்" எனச் சேனாவரையர் கூறுவதால் வேறு இடங்களிலும் விளி தெற்றென, தெளிவாக, கேட்போர்க்குத் தெளிவாக விளங்கும் என்பது அவர் கருத்து என எண்ணலாம். பிற சொற்களிலிருந்து வேறுபட்டுத் தெளிவாகத் தெரியும்படி அது உரக்க நிற்கும். அத்துடன் ஒலியழுத்தம் பெற்று நிற்பதால் இந்நிலை எனக் கருதலாம். நச்சினார்க்கினியர் (சொல் 120) இதே கருத்தையே "இயல்பாய் விளி ஏற்பனவும் தெற்றென விளங்கும்" என்றதற்குத் 'தெளியத் தோன்றும்'' என்றார் எனச் சேனாவரையரைப் பின்பற்றியே கூறுவார். தெய்வச்சிலையார் (சொல் 115) இதற்கு "விளங்கத் தோன்றும்'' என்று மட்டுமே கூறுவார்.

சேனாவரையர் கூறியது போல இவ்விளி வேற்றுமைப் பெயர், வாக்கியங்களில் வரும் பிற சொற்களிலிருந்து மாறுபட்டு அவற்றைப் போலல்லாது (1) ஒலி அழுத்தம் பெற்று நிற்கும்

எனவும் (2) மேலும் இது அதனால் உரக்கக் கூறும் பண்பு பெற்று நிற்கும் எனவும் (3) இது வாக்கியத்தில் ஒன்றுபட்ட ஒரு உள்ளுறுப்பாக அன்றி அதன் வெளியே வேறுபட்டு நிற்கும் என்பதும் தெரியவரும்.

கண்ணா! அவன் வந்தான்.
கண்ணா! அவன் வரவில்லை.

போன்ற வாக்கியங்களில் வரும் விளிச்சொற்கள் வெளி உறுப்பாகவும் சொல் அழுத்தம் பெற்று உரக்க நின்று வரும் பண்பையும் கொண்டுள்ளமை தெரியவரும். பொதுவாக எழுவாய், பயனிலை என வாக்கியங்களைப் பிரித்து நிற்பதற்கு வெளியே விளித்தொடர் நிற்பது காணத்தக்கது.



எ. எழுவாய். ப. தொ. பயனிலைத் தொடர். ப. பயனிலை.

2.1.4.2 விளியும் முன்னிலையும்

கவிதை என்பது கேட்போர் அல்லது வாசகர்களின் மனத்தில் சென்று உறையும் நிலையில் இருத்தல் வேண்டும் என்பர் பலர். வோர்டஸ்வொர்த் கவிதையைப் பற்றிக் கூறும் போது "இதயத்தின் உள்ளே உணர்வுடன் செல்லுவது" என்பார். "Poetry is truth carried alive into the heart by passion" என்பது அவர் கூற்று. இங்கு "alive" என்றும் "into the heart" என்றும் "by passion" என்றும் கூறுவது நோக்கத்தக்கது. இந்நிலையில் கேட்போரை அல்லது கதைமாந்தர்களை முன்னிலையாக்கிக் கவிதையாக்குதல் ஒரு கவிதை மரபாகும். இந்த நிலையில் எத்தனையோ கவிதைகள் முன்னிலையாக வைத்துப் பாடப்படுதல் காணலாம். இத்தகைய கவிதைகளை முன்னிலையாக வைத்துப் பாடுவதற்கு விளித்தொடர் மிகமிகப் பயன்படும் ஒரு இலக்கணக் கூறாக

அமைந்து கிடக்கின்றது. சங்க கால இலக்கியங்களில் ஏராளமான பாடல்கள் முன்னிலையாக வைத்துப் பாடப்பட்ட நிலையில் உள்ளன என்பது இங்கு உணரற்பாலது. இத்தன்மையை அகப்பாடல்களிலும் புறப்பாடல்களிலும் காணமுடியும்.

"கொங்குதேர் வாழ்க்கை அஞ்சிறைத் தும்பி!
காமஞ் செப்பாது கண்டது மொழிமோ"

என்பது விளியும் முன்னிலையும் கொண்ட ஒரு வாக்கியம். தொல்காப்பியமும் இதனை "முன்னிலையாக்கல்" எனக் கூறும்.

2.1.4.3 மனித வாக்கம்

மனிதர்களை முன்னிலைப் படுத்திப் பாடல்களையும் கவிதைகளையும் ஆக்கி வெற்றி கண்ட இலக்கியக் கர்த்தாக்கள் அவர்களை மட்டுமன்றிப் பிற பொருட்களையும் முன்னிலையாக்கி ஏராளமான பாடல்களை ஆக்கியுள்ளனர். பாத்திரங்கள் அல்லது கவிஞர்கள் தங்கள் தங்கள் உணர்வுகளையும் உணர்ச்சிகளையும் அனுபவங்களையும் துன்ப உணர்வுகளையும் துயர வேதனைகளையும் இன்ப எண்ணங் களையும் இனிய உணர்வுகளையும் பிறவற்றையும் வாசகர்களோடு பகிர்ந்து கொள்ளுவதற்கு இதனை நன்கு பயன்படுத்தியுள்ளனர். பேச முடியாதனவற்றைப் பேசுவன போலவும் கேட்க முடியாதனவற்றைக் கேட்பன போலவும் முன்னிலையாக்கியும் தன்மை, படர்க்கையாக்கியும் தங்கள் உணர்வுகளை அவற்றின் மேலேற்றி உணர்ச்சி மிகுந்த கவிதைகளை ஆக்கியுள்ளனர். அவற்றை விளித்துத் தங்கள் தங்கள் உணர்வுகளை நேரடியாகவும் பாத்திரங்களின் மூலமாகவும் கூறி நிற்பது காணலாம். மனிதனுடைய பண்புகளைப் பிற பொருட்களின் மீதேற்றிக் கூறுவதே மனித வாக்கம். உணர்வுகள் கரை கடந்து செல்லுவதைக் காட்டும் ஒரு உத்தியே இது.

கவிதைகளில் காணப்படும் இத்தகைய மனித வாக்கம் உணர்வை மிகுதிப்படுத்தும் நிலையில் கவிதையின் மிக முக்கியமான ஒரு பண்பாகிய உணர்வூட்டும் தன்மைக்குப் பெரிதும் உதவுகின்றது. தன்னை மறந்த நிலையில் தான் என்ன செய்வதென்றறியாத நிலையில் எதிரே உள்ளவை (அஃறிணைப் பொருள்கள்) அஃறிணை என்பதையும் மறந்து, அவற்றோடு பேசுவது இப்பண்பை நன்கு காட்டும். எனவே இவ்வகை உத்தி கவித்துவத்தை உயர்த்திக் காட்டும் நிலையில் அமைந்துள்ளது ஆகும்.

2.1.4.3.1 தொல்காப்பியமும் மனிதவாக்கமும்

பாவியல் பேராசான் தொல்காப்பியர் இதுபற்றி நன்கு சிந்தித்திருக்கிறார் என எண்ணலாம். அது மட்டுமன்றிப் பேச்சு வழக்கிற்கும் இலக்கிய வழக்கிற்கும் இடையே உள்ள வேற்றுமைகளையும் வேறுபாடுகளையும் நன்கு புரிந்து கொண்டவர் அவர். ஒரே இலக்கணக் கூறு வழக்கில் ஒரு விதமாகவும் இலக்கியத்தில் சிறிது மாறுபட்டும் வருவதை அவர் நன்குணர்ந்திருந்தார். பேச்சு வழக்கில் பேசாதவை இலக்கியத்தில் பேசும். கேட்காதவை கேட்கும். உணரமுடியாதவை உணரும். உறுப்புகள் இல்லாதவை உறுப்புகள் உடையன போல் இயங்கும். ஏவலைச் செய்யமுடியாதவை ஏவலைச் செய்யும். இவையெல்லாம் இலக்கியங்களில் சாதாரணமாக உள்ளவை. இதை மனத்தில் கொண்டுதான் அவர் பொருளதிகாரத்தில் பொருளியலில் வரும் இரணடாவது சூத்திரத்தில் தலைவன் தலைவியர்களுக்குரிய கூற்றுகளாகக் கூறும்போது (பொருள் இளம் 194)

"நோயும் இன்பமும் இருவகை நிலையிற்
காமம் கண்ணிய மரபிடை தெரிய
எட்டன் பகுதியும் விளங்க ஒட்டிய
உறுப்புடை யதுபோல் உணர்வுடை யதுபோல்
மறுத்துரைப் பதுபோல் நெஞ்சொடு புணர்த்துஞ்
சொல்லா மரபின் அவற்றொடு கெழீஇச்
செய்யா மரபில் தொழிற்படுத் தடக்கியும்
அவரவர் உறுபிணி தமபோற் சேர்த்தியும்
அறிவும் புலனும் வேறுபட நிறீஇ
இருபெயர் மூன்றும் உரிய வாக
உவம வாயிற் படுத்தலும் உவமம்
ஒன்றிடத் திருவர்க்கும் உரியபாற் கிளவி"

எனக் கூறிப் போந்தார். அதாவது தலைவனும் தலைவியும் தங்கள் கூற்றில் நெஞ்சொடு புணர்த்துக் கூறுவர் என்றும் அவ்வாறு கூறும்போது நெஞ்சுக்குத் தம்முடைய உறுப்புடையது போன்றும் உணர்வுடையது போன்றும் அது மாற்றம் கூறுவது போன்றும் கூறுவது உண்டு என்றும் அது போன்று பேசும் சக்தியில்லாதவை பேசுவது போன்றும் செய்ய முடியாதவற்றைச் செய்வது போன்றும் கூறுவது உண்டு என்றும் கூறிச் செல்லுவார். தங்களுடைய காதலும் காமமும் அதிகப்பட்ட நிலையில் தலைவனும் தலைவியும் இவ்வாறு கூறுதல் மரபு என்ற இலக்கிய மரபு பற்றிக்

கூறுவதாகக் கருதலாம். நெஞ்சொடு புணர்த்துக் கூறுதல், புள்ளும், மாவும், கடலும், மரனும் கானலும் இன்னோரன்ன பிறவற்றுடன் பேசுதல் போன்ற இலக்கிய மரபுகளை இதன்கண் கூறுவார் அவர். மேலும் இங்கு அஃறிணை எல்லாம் உயர்திணை ஆகின்றன. நச்சினார்க்கினியர் இதுபற்றிக் கூறும்போது "நெஞ்சென்னும் அஃறிணையொருமையைத் தெரிய விளங்கத் தலைவன் கூறும்வழி உயர்திணை ஆண்பாலாகவும் தலைவி கூறும்வழி உயர்திணைப் பெண்பாலாகவும் பன்மையாற் கூறிய வழிப் பன்மைப் பாலாகவும் கொள்க" (நச். சூத். 196) என்பார். இரு உரையாசிரியர் களும் இச்சூத்திரத்தில் கூறப்பட்ட ஒவ்வொரு பண்புக்கும் உரிய உதாரணங்களைச் சங்க இலக்கியங்களிலிருந்தும் பிறவற்றி லிருந்தும் தந்து நிற்பர். நச்சினார்க்கினியர் உறுப்புடைமைக்கும் (அகம் 9) அறிவுடைமைக்கும் (அகம் 19) உணர்வுடைமைக்கும் (குறு 19) மறுத்துரைத்தமைக்கும் (குறு 63) எனப் பல செய்யுட்களைத் தருவார். இதுபோன்றே இளம்பூரணரும் தருவார். சங்க இலக்கியங்களை ஆராய்வார்க்கு இவ்வுண்மை நன்கு விளங்கும். இளம்பூரணர் தரும் (அகம் 170),

"கானலும் கூறாது கழியும் கூறாது
தேனிமிர் புன்னையும் மொழியா
....
....
பறைஇய தளரும் துறைவனை நீயே
சொல்லல் வேண்டுமால் அலவ"

என்ற பாடலில் வரும் கானல், கழி, புன்னை, அலவன் ஆகியவை உயர்திணையாயின. அவைகள் பேசுபவை போலத் தலைவி கூறுவது இங்கு உணரத்தக்கது.

இப்பாடலின் கண் வரும் கானல் போன்றன அஃறிணைப் பொருட்களைச் சுட்டுவன. "கூறு" போன்ற வினைகள் மனித இனத்துக்குரிய வினைகள். இவை இரண்டையும் இணைத்து நிற்கும்போது அஃறிணைப் பொருட்கு மனித இனத்தின் பண்பினைக் கொண்டு வந்து விடுகின்றான் கவிஞன். பேசாத ஒன்றைப் பேசுவது போன்றும் செய்யாத ஒன்றைச் செய்வது போன்றும் (கலி. 120) எண்ணி நிற்பர் தலைவன் தலைவியர். கவிஞர்கள் இவ்வாறு தலைவன் தலைவியரை அஃறிணைப் பொருட்களுடன் பேசவிட்டு அவர்கள் மனத்தில் உண்டாகும் பல்வேறு உணர்ச்சிகளின் கட்டுக்கடங்காத தன்மையை வெளிப்படுத்துவர். ஆசைகளும், ஆசாபாசங்களும், துன்பமும், இன்பமும், அவலமும், ஆதங்கமும் கட்டுக்கடங்காத நிலை வரும்

போதுதான் இத்தகைய நிலை உண்டாகின்றது எனக் கருதலாம். அஃறிணைப் பொருட்களை முன்னிறுத்தி இவ்வாறெல்லாம் பேசுவதற்குக் காரணம் உணர்ச்சியின் உச்ச கட்டமே என உணரலாம். இதைத்தான் தொல்காப்பியர் இச்சூத்திரத்தில் கூறுகிறார். இத்தகைய நிலையைத் தமிழ் இலக்கிய உலகில் மட்டுமன்றி எல்லா மொழி இலக்கியங்களிலும் காணமுடியும்.

இச்சூத்திரத்துக்குப் பொருள் எழுதிய வரதராஜ ஐயர் இதைக் குறிப்பிட்டு,

"While, however, they are overcome by such sentiment, they are liable to overstep the natural conditions and in their fits and passionate frenzy begin to address even inanimate things as if they are endowed with life and capable of conferring with them or responding to their weal and woe. (1948, Rep. 1995: p.587)

என்பார். இங்கு "fits and passionate frenzy" எனக் கூறுவது காண்க. தங்களுடைய உணர்வின் உச்சக் கட்டத்தில்தான் இவ்வாறு கூறுதல் தகும்.

நாடக மாந்தர்கள் அல்லது கதைமாந்தர்களிடம் காணப்படும் உணர்ச்சியின் உச்சக் கட்டத்தைக் காட்டுவதற்குப் புலவர்கள் கண்ட ஒருவகை உத்திதான் இது. உணர்ச்சி அதிகமாகும்போது தங்கள் அறிவை மறந்து பேசமுடியாதவை பேசுவது போன்று எண்ணுகின்றனர் என்பதைக் காட்டவே இவ்வுத்தி. இறந்து கிடக்கும் தங்கள் கணவர்களைப் பார்த்து அவர்களிடம் பேசுவது போன்று பேசுவதும் கதறுவதும் இங்கு ஒப்பு நோக்கத்தக்கது.

புறநானூற்றில் காணப்படும்,

"இளையோர் சூடார்: வளையோர் கொய்யார்
. . . .
முல்லையும் பூத்தியோ; ஒல்லையூர் நாட்டே"

என்ற குடவாயில் கீரத்தனார் பாடிய பாடல் இத்தகைய உத்தியில் பிறந்த அருமையான ஒரு கவிதை.

இதுபோன்றே சிலம்பில் வரும் (19.40)

"எண்ணுறு துயர்கண்டும் இடருறும் இவள்என்னீர்
பொன்னுறு நறுமேனி பொடியாடிக் கிடப்பதோ"

போன்ற நெஞ்சை உருக்கும் அருமையான அடிகள் இவ்வுத்தியில் வந்தவைதான். இத்தகைய பாடல்கள் பலவற்றைக் கம்ப ராமாயணம் போன்ற நூல்களில் எல்லாம் கண்டு மகிழ முடியும்.

2.1.4.3.2 இலக்கியங்களில்

முன்னர்க் கூறியது போன்று இத்தகைய பண்பை உலக மொழிகள் அனைத்திலும் காணலாம். ஹோமர் காலத்திலிருந்தே இதனைக் காணமுடியும் என்பர். இதுபோன்றே சமஸ்கிருத இலக்கியங்களிலும் காணக் கிடக்கின்றது. காளிதாசன் எழுதிய மேக தூது என்ற தூது இலக்கியம் இப்பண்பைக் காட்டி நிற்பதுதான் (Das Gupta, p.133). மேனாட்டு இலக்கியங்களிலும் இப்பண்பு அதிகமாகக் காணக்கிடக்கின்றது. இதனை "மனிதவாக்கம்" (personification) எனக் கூறுவர்.

"Personification is a manner of speech endowing things or abstractions with life."

என்பர். உயிரில்லாப் பொருள்களுக்கு மனித உயிரூட்டி, பண் பூட்டி நிற்பது என்பது தான் "மனித வாக்கம்" எனக் கருதலாம். இதுபற்றி ஆராய்ந்த வெப்ஸ்டர்,

"Psychologically or theoretically it may be described as a means of taking hold of things which appear startingly uncontrollabe and independent"

என்பார். (PEPP, p.612) இத்தகைய பண்பை ரஸ்கின் "Pathetic Fallacy" எனக் கூறி இது சிறந்த கவிதைகளில் இடம் பெறாது என்றும் இது ஒரு தவறு (error) என்றும் பொய்மையானது (falseness) என்றும் பலபடக் கூறுவார். எனினும் இத்தகைய உத்தியை, கிரேகாலின்ஸ், கூப்பர், வோட்ஸ்வொர்த், ஷெல்லி, கீட்ஸ் போன்ற சிறந்த கவிஞர்கள் பலர் பயன்படுத்தி மிகச் சிறந்த வெற்றியைக் கண்டுள்ளனர் என்றும் அந்நூல் (ibid. 612) கூறும்.

முன்னிலையாக்கம் (தொல். இளம். 98) என்பது மனிதவாக்கத்தின் ஒரு பகுதியே. மனிதவாக்கம் என்பது தன்மை, முன்னிலை, படர்க்கை ஆகிய மூன்று இடங்களிலும் வரும். மனித வாக்கத்தை முன்னிலைப்படுத்திக் கூறுவதே முன்னிலையாக்கம். தன்மைப்படுத்தினால் தன்மையாக்கம். கவிமணி எழுதிய "குதிரையின் புலம்பல்" (மலரும் மாலையும் 103) தன்மையாக்கமே. நெஞ்சம் மறுத்துரைப்பது போல் கூறினால் அது நெஞ்சம் தன்னைத் தன்மையில் வைத்துக் கூறுவதே. பொருளியலில் இரண்டாவது சூத்திரத்தில் நச்சினார்க்கினியர் தரும் எடுத்துக்காட்டில் வருவது தன்மையாக்கமே. இதில் (அகம் 131) நெஞ்சு தலைவனைப் பார்த்து

"விசும்புற நிவந்த மாத்தா ளிகணை
. . . .
வெருவரு தகுந காண நம்மொடு
வருக"

எனக் கூறுவது போன்று தலைவன் கூறுவது காண்க. "நீ என்னை வருக" என்று சொன்னாயாயின்" எனத் தலைவன் கூறுவதிலிருந்து நெஞ்சு அவனை "வருக" என அழைத்தல் பெறப்படும். இப்பாடல் கூற்று வடிவில் இருப்பதால் நெஞ்சு கூறினும் அதனைத் தலைவன் வாயில் வைத்தே கூறுதல் காணத்தக்கது.

நெஞ்சு போன்றவற்றைப் படர்க்கையில் வைத்துக் கூறுவதும் உண்டு. இளம்பூரணர் எடுத்துக்காட்டும்

"கானலும் கழறாது கழியும் கூறாது"
. . . .
தேனிமிர் நறுமலர்ப் புன்னையும் மொழியாது"

எனக் கானல், கழி, புன்னை ஆகியவற்றைப் படர்க்கையில் வைத்து "மனிதவாக்கம்" செய்திருப்பது காணலாம்.

கூறுதல், கழறுதல், மொழிதல் ஆகிய வினைச் சொற்கள் மனித இன எழுவாய்க்குரிய பயனிலைச் சொற்கள். இவற்றைக் கானல், கழி, புன்னை போன்றவற்றிறகுப் பொருத்திக் காட்டி மனிதவாக்கம் பண்ணியுள்ளார் புலவர். மொழியியலாளர்கள் இதனைத் "தேர்வு மட்டுப்படுத்துதல்" (Selectional restriction) *என்பர். இதனைப் பயன்படுத்தித்தான் புலவர் பெருமக்கள் சிறந்த கவிதைகளை உருவாக்கியுள்ளனர். சமஸ்கி (1957) என்ற மொழியியல் பேரறிஞன்,*

"Colourless green ideas sleep furiously"

என்ற வாக்கியத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு சிறந்த ஒரு மொழியியல் தத்துவத்தையே உருவாக்கியுள்ளான். முன்னர்க் கூறியபடி ஆங்கிலப் புலவர்களும் இதனை நன்கு பயன்படுத்திச் சிறந்த பிம்பங்களை, உருவகங்களை நம் முன்னே கொண்டு வருகின்றனர். ஸ்பென்சர் தம்முடைய கவிதையொன்றில் (Hym to love),

"For love is lord of truth and loyalty"

என இவ்வுத்தியைக் கையாண்டுள்ளார். இதுபோன்றே "Mountains mourn, winds sigh, fields smile" *போன்ற அழகான உருவகங்கள் உருப்பெற்றுள்ளன.* (PEPP, p.667).

தமிழில் தன்மையிலும் படர்க்கையிலும் வருவது ஆங்காங்கே காணப்படினும் (குறு. 22) முன்னிலையில் வைத்துக் கூறுவதே அதிகமாக உள்ளது. மேலும் அதனுள்ளும் விளித்து, அழைத்து நிற்கும் நிலையே தமிழ் இலக்கியங்களில் ஏராளமாக உள்ளது. இவ்வுத்தியைத்தான் இறையனார் தன்னுடைய பாடலில் அருமையாகப் பயன்படுத்தியுள்ளார். மனிதவாக்கத்தில் மலர்ந்த விளியே இது!

"கொங்குதேர் வாழ்க்கை அஞ்சிறைத் தும்பி"

என்றழைத்து நிற்பது மனித வாக்கமே.

முன்னர்க் கூறிய மனித வாக்கத்தில் பூத்த எத்தனையோ சிறந்த பாடல்களைத் தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் காணமுடியும். சங்க காலம் முதல் இன்று வரையிலும் எத்தனையோ கவிதைகள் இவ்வுத்தியில் பிறந்து மக்களிடையே வலம் வருதல் காணலாம்.

"சிறுவெள்ளாங் குருகே சிறுவெள்ளாங் குருகே
துறைபோகு அறுவைத் தூமடி அன்ன
நிறங்கிளர் தூவிச் சிறுவெள்ளாங் குருகே"

என்று தொடங்கும் வெள்ளி வீதியாரின் பாடல் இவ்வுத்தியில் பிறந்த ஒன்று தான் (அகத்தியலிங்கம் 1999).

சேரநாட்டு இளவல், சிலப்பதிகாரம் தந்த செம்மல் இளங்கோவின் கற்பனையிலும் கவித்துவத்திலும் பிறந்த

"பூவார் சோலை மயிலாலப் புரிந்துகுயில்கள் இசை பாடக்
காமர் மாலை அருகசைய நடந்தாய் வாழி காவேரி
காமர் மாலை அருகசைய நடந்தவெல்லாம் நின்கணவன்
நாம வேலின் திறங்கண்டே அறிந்தேன் வாழி காவேரி"

போன்ற அற்புதமான கவிதைகள் இவ்வுத்தியினால் பிறந்தவை தான். காவிரியைப் பெண்ணாக்கிக் கவிதை பாடி நிற்கிறார் இளங்கோ.

2.2.1 பாடலின் பாடுபொருள்

எந்தக் கவிதைக்கும் பாடுபொருள் மிக இன்றியமையாத ஒன்று மட்டுமன்று; மிகமிக முக்கியமானதும் கூட. கவிதையின் முதுகெலும்பு இதுதான். இதைச் சுற்றிச் சுற்றித்தான் பிற அனைத்தும் சுழலும். இச்சுழற்சியில் தான் கவிதை கவிதையாகின்றது. இதனால் தான் இதனை உயிர் என்றும் இதயம் என்றும் இன்றியமையாதது என்றும் பலபடக் கூறிச் செல்லுவர். ஒரு வட்டத்தின் மையம் போன்றது இது. மையத்தைச் சுற்றியே

வட்டத்தின் பிற பகுதிகள் அனைத்தும் இயங்கும். இதை விட்டு வெளியே செல்லுதல் ஆகாது.

இந்த நிலையில்தான் நம்முடைய பாடலின் பாடு பொருளும் உள்ளது.

இப் பாடல் எல்லோராலும் எடுத்தாளப்படுகின்ற பாடல் என்பதும் இதற்கு ஒரு காரணம் இதுகாட்டும் பாடுபொருள் என்பதும் மற்றொரு காரணம் இதன் வடிவ அமைப்பு என்பதும் முன்னரே கூறப்பட்டது. இதன் பாடுபொருள் பற்றிக் கூறப்பட்ட போது சிறந்த காதலன் அல்லது தலைவன், தான் மனதார விரும்பும் தலைவியின் ஒவ்வொரு அழகிலும் அவளே தலை சிறந்தவள் என எண்ணும் எண்ணத்தைப் பிரதிபலிக்கும் நிலையில் ஒரு அருமையான பாடுபொருள் என்று குறிப்பிடப் பட்டது.

2.2.1.1 உலகப்பொதுமை

பொதுவாக நல்ல ஒரு கவிதையின் பண்பு அது உலகின் பொதுப்பண்பைக் (universal) கொண்டிருப்பது என்பதை அரிஸ்டாட்டில் முதல் இன்றுவரை உள்ள இலக்கிய அறிஞர்கள் பலர் மிகத் தெளிவாகக் கூறிச் சென்றுள்ளனர். மனித குலம் அனைத்திற்கும் பொருந்தும் பொதுப்பண்பே சிறந்த பாடு பொருள் என்றும் அதனை வைத்தே கவிதைகளின் சிறப்பு நிர்ணயிக்கப்படுகின்றது எனவும் எண்ணினார் அரிஸ்டாட்டில்.

"Poetry is an art to be understood, and praised or blamed only in its relation to the whole human being of whom it is both the instrument and reflection".

இதே எண்ணத்தையே பிளேட்டோ, ஸ்டாய்க் தத்துவ ஞானிகள், ஜான்சன், டிரைடன், ரெய்னால்ட்ஸ், போப், காலரிட்ஜ் போன்றவர்கள் கொண்டுள்ளனர்.

காலரிட்ஜ் இதுபற்றிப் பரக்கப் பேசுவார். தம்முடைய பல நூல்களில் (The Philosophical Lectures, Biographia Literaria, Shakespearean Criticism, Miscellaneous Criticism) உலகப் பொதுமை பற்றிக் கூறிச் சென்றுள்ளார். கவிதை என்பது இயற்கையை அப்படியே போல வாக்கம் செய்து நிற்பதில்லை என்றும் அதன்கண் காணப்படும் பொதுப் பண்பையே (general nature, universal nature) பிரதிபலித்து நிற்கிறது என்றும் கூறுவார். கவிதையின் சாரமே பொதுமைப்பண்புதான் என்பார் அவர். "The essence of

poetry is universality" என அழுத்தம் திருத்தமாகக் கூறுவார் அவர். (Wellek 1970, 173) இது பற்றிக் கூறும் ஜான்சன் (Rasselas, X)

"The business of the poet... is to examine, not the individual, but the species, to remark genaral properties and large appearances, he does not number the streaks of the tulip, or describe the different shades in the verdure of the forest"

எனக் கூறுவார் (WB 320) ஷேக்ஸ்பியரைப் பற்றிக் கூறும் போது அவர் கண்ட கதை மாந்தர்கள் உலகப் பொதுமை கொண்டவர்கள் என்பார். ஏதோ ஒரு குறிப்பிட்ட நாட்டுக்கோ அல்லது இனத்துக்கோ சொந்தமானவர்கள் அல்லர் என்றும் "they are the genuine progeny of common humanity such as the world will always supply and observations will always find: (WB. 320) என்றும் கூறுவார். (Johnson; Preface to shakespeore (88-100)). இந்நிலையில் எந்தவொரு தலைமகனும் கொண்டுள்ள, கொள்ள வேண்டிய ஒரு அருமையான உலகப் பொதுப்பண்பையே இந்தத் தலைவனும் கொண்டுள்ளான் என்பது உணரத்தக்க ஒரு உண்மையாகும். இந்நிலையில் இப்பாடலின் பாடுபொருள் மிகச் சிறந்து விளங்கக் காணலாம். இத்தகைய பண்புகளை அடிப்படையாக வைத்தே ஸ்லேகல் (August Wilhelm Schlegel) என்ற ஜெர்மானிய அறிஞர் கவிதை என்பது எல்லா மனித இனத்தின் மொழி (Poetry is a universal language of mankind and is thus possible among all sorts and all conditions of man, in all societies (Wellek, P 48) என்பார். இத்தகைய கருத்தினைக் கொண்ட அறிஞர்களும் கவிஞர்களும் விமர்சகர்களும் ஏராளம்! ஏராளம்!. (அகத்தியலிங்கம், 1997, 98-122) இந்நிலையில் இறையனாரும் எல்லா இனத்தாருக்கும் எல்லா மனிதருக்கும் சொந்தமான பொதுக்கரு ஒன்றை மையமாக வைத்தே தம்முடைய கவிதையை ஆக்கியுள்ளார் என்பது இங்கு வற்புறுத்தத்தக்கது.

2.2.1.2 இறையனாரின் பொதுமை

இறையனாரின் கவிதையின் பாடுபொருள் சங்க காலத்திற்கு மட்டுமே பொருந்துவதன்று. இன்றும் என்றும் பொருந்துவதாகும். காதலர்களிடையே, ஏன் புதுமணத் தம்பதியர்களிடையே எங்கும் கூட இத்தகைய புனிதமான ஒரு எண்ணம் தோன்றி நிற்பது இயற்கையேயாகும். மணமான புதிதில், கைதொட்ட மனைவியின் ஒவ்வொரு அங்கத்திலும் புதுமையையும் புதுப் பொலிவையும் ஒரு புனிதத்தையும் காண்பது கணவனின் ஒரு பண்பாகும்.

உண்மையில் பெண்களின் கூந்தலுக்கு நறிய மணம் உண்டா இல்லையா என்பது அன்று முக்கியம். தன்னை மறந்து மனம் ஒருமித்து நிற்கும் தலைவனின் மனத்தில் இத்தகைய ஒரு எண்ணம் ஏற்படுவது இயற்கையேயாகும். இத்தகைய எண்ணம் எழவில்லையானால் அவன் ஒரு நல்ல தலைவனாக இருத்தல் முடியாது. இத்தகைய அருமையான, பவித்திரமான ஒரு பண்பையே இக்கவிதையின் கருவாக்கி மகிழ்கிறான் கவிஞன். இலக்கணப் பேராசான் தொல்காப்பியன்,

"........................ சொல்லென
ஏனது சுவைப்பினும் நீகை தொட்டது
வானோர் அமிழ்தம் புரையுமால் எமக்கென
அடிசிலும் பூவுந் தொடுத்தற் கண்ணும்" (144)

எனக் கூறுவான். தலைவி தொட்டது வானோர் அமிழ்தத்தை விடவும் சிறந்தது எனக் கூறும் மனநிலை கொண்டது தலைவனின் உள்ளம்.

"வேம்பின் பைங்காயென் தோழி தரினே
தேம்பூங்கட்டி யென்றனிர்"

எனக்கூறும் (குறு. 196) அளவுக்குள்ள மனநிலை கொண்டது. இந்நிலையில் மனித சமுதாயத்தில் எவ்வித வேற்றுமையுமின்றி எல்லோரிடத்தும் எக்காலத்தும் எந்நாட்டுள்ளும் உள்ள ஒரு பொதுவான ஆனால், அதேநேரத்தில் புனிதமான (noble) பண்பைப் பாடுபொருளாக்கியுள்ளான் கவிஞன். முன்னர்க் கூறியது போன்று உண்மையில் கூந்தல் நறுமணம் உடையதா என்பதன்று முக்கியம். கவிதை என்பது எப்போதும் பச்சை உண்மையை அவ்வாறே (reality) கூறவேண்டும் என்ற நியதி இல்லை. சிறந்த ஒரு தலைவனின் பண்பு எப்படி இருக்க வேண்டும் என்பதைத்தான் கவிதை காட்ட வேண்டும், என்ற கொள்கைக்கேற்ப அமைந்துள்ளது இது. தொல்காப்பியம் கூட பாடுபொருள் பற்றிக் குறிப்பிடும்போது "விழுமியது நுவலினும்" (பொ. 539) எனவே கூறிப் போந்துள்ளது என்பது இங்கு உணரத் தக்கது. இங்கு உண்மை எனக் கூறவில்லை. அரிஸ்டாட்டில் இதுபற்றிக் கூறும்போது,

"But the objects are as they ought to be "just as Sopocles said that he drew men as they ought to be; Euripides, as they are"- XXV.

எனக் கூறுவது (WB, 27) காணத்தக்கது. பிற மேனாட்டு அறிஞர் பெருமக்களும் "noble thought ", "nobility of thought; great thought" எனவே கூறிச் சென்றுள்ளனர். இதைத்தான் அரிஸ்டாட்டில் உயர்வாக்கம் (ideal) என்பார்

ஹோமரைப் பற்றிக் கூறும்போது அவர் தம்முடைய காப்பியங்களில் பெருமையானவற்றைப் (great and noble things) பற்றியே கூறுவார் என லான்ஜினஸ் கூறியுள்ளதாகப் போப் தன்னுடைய இலியட் மொழிபெயர்ப்பில் கூறியுள்ளதாகக் கூறுவார் (WB. 314). இந்நிலையில் இப்பாடல் நல்ல மனித வாழ்க்கைக்கு இன்றியமையாத ஒரு நல்ல பண்பின் வெளிப்பாட்டையே இதன் கருவாகக் கொண்டுள்ளது எனக் கருதலாம். இது இப்பாடலின் வெற்றிக்கு நல்ல ஒரு காரணமாக அமைந்துள்ளது.

இப்பொருளைத்தான் கவிஞன் எவ்வளவு அழகாகக் கூறுகிறான். பெண்களின் கூந்தலுக்கு எனக் கூறவில்லை. அப்படிக் கூறியிருந்தால் அது அறிவியல் பொருளாகிவிடும். தன்னுடைய உள்ளத்தைக் கவர்ந்த அந்த அரிவையின் கூந்தல் எனக் கூறுகிறான். அறிவியல் நிலையில் ஒன்றாக்கித்தான் நக்கீரன் வென்று நின்றான். கவிதைக்கும் அறிவியலுக்கும் உள்ள வேறுபாடு இதில் அடங்கியுள்ளது. அறிவியல் என்பது நுண்குறியீடு. கவிதை என்பது பருப்பொருள் குறியீடு. உலகில் காணப்படும் இயற்கையைப் பற்றிக் கவிஞன் என்ன எண்ணுகிறானோ அதனுடைய வெளிப்பாடே கவிதை என எண்ணலாம். உயர்ந்து நிற்கும் மரங்களை ஆகாயத்தைத் தொட்டு நிற்பன என்பான். வானளாவ வளர்ந்த கோபுரங்கள் என்பான். வடியும் கண்ணீரை வற்றாத நதி என்பான். உயர்ந்த அன்பை "நிலத்தினும் பெரிதே" என்றும் "வானினும் உயர்ந்தன்று" என்றும் உயிரையும் காமத்தையும் "சிறுகோட்டுப் பெரும்பழம்" என்றும் இன்னோரன்ன நிலையில் கூறுவது தானே கவிதை!

2.3 கருவும் உருவும்

கவிதையின் உயர்வுக்கு எத்தனை அளவுக்குப் பாடுபொருள் முக்கியமோ அத்தனை அளவுக்கு அதன் வடிவமும், உருவ ஆக்கமும் சிறந்து இருத்தல் வேண்டும். காதலைப் பற்றிக் கூறும் எல்லாக் கவிதைகளும் சிறந்தவையல்ல. தலைவியின் அழகைப் பற்றித் தலைவன் கூறும் அத்தனைப் பாடல்களும் சிறந்த பாடல்களாகக் கருதப்படுவதில்லை. எத்தனையோ பாடல்கள் அக இலக்கியங்களில் உள்ளன. அவை எல்லாம் ஒரே மாதிரியான

சிறப்பையும் உள்ளம் கவரும் பண்பையும் கொண்டவை அல்ல. கவிதையின் பாடுபொருளும் கவிதையின் உருவ ஆக்கமும் ஒன்றிச் சிறந்து நிற்கும் போதுதான் கவிதை சிறக்கின்றது. கவிதையின் பாடுபொருளையும் வடிவத்தையும் ஆராய்ந்த மேனாட்டறிஞர்கள் இவை பற்றிய பல்வேறு கருத்துக்களைக் கூறிச் சென்றிருக்கின்றனர்.

கவிதையின் பாடுபொருளே முக்கியமானது என்பாரும், இல்லை, அதன் வடிவே முக்கியமானது என்பாரும், இல்லை இரண்டுமே முக்கியமானவை என்பாரும் எனப் பலப்பல நிலையில் உள்ளனர். ஹெசியாட், சாப்போ போன்ற கிரேக்கப் புலவர்கள் கவிதையின் கருத்தே முக்கியமானது என்றனர். அதிலும் மக்களுக்கு வழிகாட்டியாகச் சிறந்த குறிக்கோள்கள் கொண்டவையே சிறந்த கவிதைகள் என இவர்களும் பொயிஷியன் அறிஞர்களும் கருதினர். ஆனால் பின்னர் வந்த நியோப்டாலமஸ் ஹொராஸ் போன்றவர்கள் இரண்டுமே சிறந்து விளங்கவேண்டும் என்று கருதினர். இதே கருத்தைத்தான் ஹெலனிக் காலத்து ஆசிரியர்களும் கவிஞர்களும் ஸ்டாய்க் அறிஞர்களும் கொண்டிருந்தனர். இது இலக்கிய ஆராய்ச்சி உலகத்தில் தீராத ஒரு பிரச்சினையாகவே இருந்து வந்துள்ளது. இன்னும் சில அறிஞர்கள் (formalists) கவிதையில் முக்கியமானது அதன் வடிவமே என்றும் அதுவே எல்லாம் என்றும் கூறுவர். ஆஸ்கார் ஒய்ல்டு என்பார்.

"Form is everything. It is the secret of life, start with worship of form and there is no secret in art that will not be revealed to you"

எனக் கூறுவார்.

ஆனால் ரஸ்கின் போன்றவர்கள் கவிதைக்கு மிக முக்கியமானது கவிதைப் பொருளே என்றும் அது இல்லாத கலை விதையாயினுஞ்சரி எவ்வளவு நன்றாகச் செய்யப்பட்டிருப்பினும் அது சிறந்ததாகாது என்றும் கூறுவார்.

"The picture which has the nobler and more numerous ideas, however awkwardly expressed is greater and a better picture than which has the less noble and less numerous ideas however beautifully expressed. No weight, nor mass, nor beauty of execution can over weigh one grain or fragment of thought.' (WB. 486-487).

எனக் கூறுவார். கவிதைக்கு இன்றியமையாதது கரு அல்லது சிறந்த எண்ணமே (But for poetry the idea is everything. MA. 299)

எனக் கூறினாலும் சிறந்த கவிதைக்கு உருவும் கருவும் ஒன்றி நிற்றல் அவசியம் என்பார் மாத்யூ ஆர்னால்ட் போன்றவர்கள். நல்ல கவிதையின் உயர்ந்த பண்பு எது என்று விரிவுபடக் கூறும்போது அதன் கருவையும் உருவையும் இணைத்தே கூறுவார். கருவினை அவர் "matter and substance of poetry" என்றும் உருவினை "style and manner" எனவும் அடிக்கடி கூறுதல் காணலாம். இந்த இரண்டிலும்தான் கவிதையின் மிகச் சிறந்த பண்பு அடங்கிக் கிடக்கின்றது என்றும் கூறுவார் அவர். ஒரு சிறந்த கவிதை நல்ல கருவையும் உருவையும் கொண்டு இருத்தல் வேண்டும் (ஆர்னால்ட் 310).

குறுந்தொகை இரண்டாவது பாடலின் கவிதைப் பொருள் மிகச் சிறந்த பொருள் என்பதையும் வாசகர்களின் உள்ளங்களைக் கவரும் வன்மை வாய்ந்தது என்பதையும் கண்டோம். தலைவியின் ஒவ்வொரு அங்க அசைவிலும் அழகிலும் அளவற்ற மகிழ்ச்சியைக் காணுவது நல்ல தலைவனின் பண்பு. இது எந்த நாட்டினருக்கும் எந்த இனத்தவருக்கும் பொதுவான ஒரு பண்பாகும். இதைத்தான் பாடுபொருளாகக் கொண்டுள்ளது இப்பாடல்.

2.3.1 யாப்பு வடிவம்

இப்பாடலின் உருவ ஆக்கம் பற்றி எண்ணும்போது இது ஆசிரியப்பாவால் ஆக்கப்பட்டது என்பதும் அகவல் ஓசையைக் கொண்டு விளங்குவது என்பதும் நாம் அறிந்த செய்திகளே. பொதுவாக ஆசிரியப்பா அல்லது அகவற்பா அழைத்து நிற்கும் பண்பிற்கு உகந்த ஒரு பாவகை என்பதும் இதனால்தான் சங்க இலக்கிய ஆசிரியர்கள் இத்தகைய பாவகையைக் கையாண்டு, கூற்று வடிவச் செய்யுட்களையும் அரசர்களையும் பிறரையும் அழைத்துப் புகழ்ந்து பாடி நிற்கும் பாடல்களையும் ஆக்கினர் என்பதும் விளக்கப்பட்டுள்ளன. (அகத்தியலிங்கம் 1996) இதுபற்றிப் பேராசிரியர் தன்னுடைய உரையில் (தொல். பொ. 393),

"அகவிக் கூறலான் அகவலெனக் கூறப்பட்டது. அஃதாவது கூற்றும் மாற்றமுமாகி ஒருவன் கேட்ப அவற்கு ஒன்று செப்பிக் கூறாது தாங் கருதியவாறெல்லாம் வரையாது சொல்லுவ தோராறும் உண்டு. அதனை வழக்கிலுள்ளார் அழைத்தலென்று சொல்லுவர். அங்ஙனம் சொல்லுவார் சொல்லின்கண் எல்லாந் தொடர்ந்து கிடந்த ஓசை அகவலெனப்படும்" என்பார்.

எனவே அகவலோசை என்பது ஒருவன் மற்றொருவனிடம் அகவிக் கூறுவதற்குப் பொருத்தமான ஒன்று எனக் கருதலாம். அதனால்தான் இப்பாடல் வகைகள் ஒருவன் மற்றொருவரை

அழைத்து அவரிடம் பேசுவதற்குரிய ஒன்றாக உள்ளது. அவருடைய கவனத்தை ஈர்த்து நிற்பது எனக் கருதலாம்.

பாவியல் ஆய்வில் இது ஒரு முக்கியமான இடத்தைப் பெறுவது. என்னென்ன பொருளை என்னென்ன வகைப் பாடல்களில் பாடுவது என்பது பற்றி மேலை நாட்டிலும் கீழை நாட்டிலும் ஆய்கின்ற ஒரு தன்மையைக் காணலாம். கிரேக்க நாட்டில் அரிஸ்டாட்டில் இதுபற்றிக் கூறியுள்ளார். நாடகப் பாணியில் பேசுவதற்குரியவை இன்னின்ன என்றும் காப்பியங் களில் பாடுவதற்குரியவை இன்னின்ன என்றும் உணர்ச்சிப் பாடல்களில் பாடுவன இன்னின்ன என்றும் குறிப்பிடுவார். இது போன்றே ரோமநாட்டுப் பாவியல் விற்பன்னர் ஹொராஸ் இன்னும் கொஞ்சம் விளக்கமாகக் கூறிச் செல்லுவார். இதனை பொருத்தம் (decorum) என்பார் இவர். கிரேக்கர்கள் இதனை "propriety" என்றழைத்தனர். பாடல் கருத்துக்களுக்கும் வடிவங் களுக்குமிடையே உள்ள தொடர்பை "ideas vs. form" என அழைப்பார். ரோமர்கள் "genres vs. decorum" என்பர். இதுபற்றிச் சிகரோ போன்றவர்களும் கூறியுள்ளனர். பிளேட்டோ "ideas" என்பது கலைஞனின் உள்ளத்தில் உள்ள ஒன்று என்றும் அது எப்போதும் நீக்கமற நின்று மாற்றம் இன்றி உள்ளது என்றும் இதுவே பாடுபொருளாகவும், அது நிலை கொள்ளுவது வடிவம் என்றும் கூறுவார் அவர். அரிஸ்டாட்டில் பொருளும் வடிவமும் பொருத்தமான முறையில் இருத்தல் வேண்டும் என்று கூறுவார்.

பெருங் கதைப்பொருளைக் காப்பியங்களில் வடிப்பது என்றும் தனிமனிதனின் பண்புகளையும் ஆசைகளையும் அபிலாஷைகளையும் கூறும் பாடுபொருளை உணர்ச்சிப் பாடல்களில் கூறுவது என்றும் நாட்டு நடப்பு ஜனநாயகப் பண்பு அதில் தனிமனிதனின் போக்கு போன்றவற்றை நாடக வடிவில் வடிப்பது என்றும் கோபமாக உள்ள இடங்களில் குறிப்பிட்ட ஒரு யாப்பில் (iambic) வடிப்பது என்றும் வரையறுத்துள்ளனர். இத்தகைய நிலை தமிழ் இலக்கிய உலகிலும் காணப்படுகின்றது. சங்ககால இலக்கியங்களின் பாடுபொருளுக் கேற்பவே அகவல் பாக்கள் பயன்பட்டன எனக் கருதலாம். எனினும் இதுபற்றி மேலும் ஆராய்வது நலம். *(அகத்தியலிங்கம் 1997, 264-267)*

2.3.2 கவிஞனின் கைவண்ணம்

மாத்யூ ஆர்னால்ட் வடிவம் என்பதைக் குறிப்பிட "style and manner" என்று கூறுவார் எனக் கூறப்பட்டது. வடிவம் என்பது

ஓசைதரும் பாவினம் மட்டுமன்று; குறிப்பிட்ட ஒரு பாடுபொருளை எப்படி எப்படி அப்பாவினத்தில் வடிப்பது என்பதும் அடங்கும். முன்னர்க் குறிப்பிட்டது போன்று (அகத்தியலிங்கம் 1996) ஒரே பொருளை எப்படி எப்படி எந்தச் சூழ்நிலைகளை உருவாக்கிக் கூறினால் படிப்போரின் மனத்தில் பதியும்படி கூற முடியும் என்பதும் இதன்கண் சாரும் எனக் கருதலாம். தொல்காப்பியர் பாடுபொருள் கூறுகளாக எத்தனையையோ கூறிச் சென்றிருக்கிறார். அவற்றுள் "நன்னயம் உரைத்தலும்" ஒன்று (பொருள். இளம். 98). களவியலில் வரும் இப்பாடுபொருள் தலைவன் ''தலைவியினது நலத்தினை யுரைத்தல்". அதாவது அவள் அழகினை உரைப்பது. அவள் அழகு எதுவானாலும் இருக்கலாம். அவள் நடையழகைக் கூறலாம். அல்லது வேறு ஒரு அழகையும் கூறலாம். இளம்பூரணர் நடையழகைக் கூறச் சிலப்பதிகாரத்தில் இருந்து,

"சேரல் மடவன்னம் சேரல் நடைஒவ்வாய்
சேரல் மடவன்னம் சேரல் நடை ஒவ்வாய்
ஊர்திரைநீர் வேலி உழக்கித் திரிவாள்பின்
சேரல் மடவன்னஞ் சேரல் நடையொவ்வாய்"

(கானல் வரி 23) என்று தொடங்கும் பாடலைத் தருவார். ஆனால் நச்சினார்க்கினியர் தலைவியின் கூந்தல் மணம் பற்றிக் கூறும் குறுந்தொகைப் பாடலைத் (2) தருவார். முன்னதில் நடையழகு. பின்னதில் கூந்தலின் நறுமணம். இது ஒரே பாடுபொருளுக்கு இருவேறு உரைகாரர்கள் எடுத்துக் கொண்ட வேறு வேறு உதாரணங்கள். கவிஞன் தன்னுடைய எண்ணத்திற்கேற்ப வெவ்வேறு நலத்தை எடுத்துக் கொள்ளுகிறான். பாடுபொருளில் கவிஞனுடைய கற்பனைக்கேற்ப வெவ்வேறு அழகினை எடுத்துக் கொள்ளுவான். இது அவன் உரிமை!

இதுபோன்றே வடிவத்திலும் எப்படி எப்படிக் கூற வேண்டுமோ அப்படி அப்படிச் சூழ்நிலைகளையும் நிகழ்ச்சி களையும் சந்தர்ப்பங்களையும் தன்னுடைய கற்பனைக்கேற்ப அமைத்துக் கொண்டு பாடலாம். இதைத்தான் ஆர்னால்ட் "முறை" (manner) எனக் கூறினார் எனக் கருதலாம். நன்னயம் உரைக்கும் உதாரணங்களிலேயே இளங்கோவடிகள் கோவலன் முன்னே இல்லாத அன்னத்தைக் கோவலனது உள்ளத்தில் கொண்டு வந்து அதை அழைத்து முன்னிலையில் கூறுவது போல விளியையும் அமைத்து 'மடவன்னமே நீ அவள் நடையை ஒவ்வாய்' என எதிர்மறை முன்னிலையை இணைத்து "நீ நடையில் அவளை ஒவ்வமாட்டாய்' என அடித்துக் கூறுவது போலக் கூறித்

தலைவியின் நடை சிறந்தது எனக் காட்டுகிறார். ஆனால் இறையனாரோ அஞ்சிறைத் தும்பியை அழைத்து "நீ பொய் கூறாது சொல்" என்றும் "தலைவியின் கூந்தலைவிட நறிய மணம் உடைய பூவும் உளதோ?" என்ற வினாவையும் இட்டு அத்துடன் தலைவியின் நட்பு, மயிலியல், செறியெயிறு ஆகியவற்றையும் இணைத்து அழகுபடுத்தி நிற்பார். எனவே ஒரே பாடுபொருளுக்கு இருவேறு அழகினை எடுத்து இருவேறு மாதிரியாக மொழியமைப்பையும் கொண்டு வந்து பாடியுள்ளனர். ஒருவர் நடையழகைக் கொண்டு வருகிறார். மற்றொருவர் கூந்தலின் நறிய மணத்தைக் கொண்டு வருகிறார். ஒருவர் முன்னிலை எதிர்மறையில் சொல்கிறார். மற்றொருவர் எதிர்மறை, வினாவைப் பயன்படுத்துகிறார்.

பாடுபொருள் ஒன்றாக இருந்தாலும் வெவ்வேறு பண்புகளை எடுத்துக் கொள்ளலாம். ஒரே பொருளை எடுத்தாலும் சொல்லும் விதம் மாறுபடலாம். சொல்லும் விதம் ஒன்றாக இருந்தாலும் சொற்களும் பிறவும் மாறுபடலாம். இலக்கணக் கூறுகள் மாறுபடலாம். எனவே கவிஞனின் கற்பனைக்கேற்ப இவற்றையெல்லாம் மாற்றிக் கவிதையை உருவாக்கலாம். எந்த மாற்றங்களைச் செய்யினும் ஒரு பொருத்தத்துடன் செய்தல் வேண்டும். நடையழகைக் கூற இளங்கோ மடவன்னத்தை முன்னிறுத்துகிறார். கூந்தலின் நறுமணத்தைக் காட்ட நல்ல வண்டினத்தைக் கொண்டு வருகிறார் இறையனார். இதில்தான் கவிஞனின் கவித்துவம், தனித்துவம் அடங்கிக் கிடக்கின்றது.

குறுந்தொகை போன்ற அக இலக்கியங்களை நோக்கினால் வேறு ஒரு உண்மையும் புலப்படும். ஒரே துறைக்குப் பல்வேறு பாடல்கள் வரலாம். அதேபோலப் பல்வேறு கதைமாந்தர்கள் வாயிலாகவும் கூற்று நிகழலாம். எடுத்துக்காட்டாக "வரைவிடை நீடித்தவழி" என்பதற்குத் தோழி கூற்றாகவும் தலைவி கூற்றாகவும் பாடல்கள் வந்துள்ளன. தலைவி கூற்றாக 25, 28, 38, 54 போன்ற பாடல்கள் (குறுந்தொகை) உள்ளன. இவற்றைப் போன்றே தோழி கூற்றாக 51, 53 போன்ற பல பாடல்கள் உள்ளன. எனவே ஒரு பொருளைத் தோழி கூறுவதாகவும் அதே பொருளைத் தலைவி கூறுவதாகவும் அவர்கள் வாயில் வைத்துக் கவிதையை உருவ ஆக்கம் செய்கின்றனர். பொருள் ஒன்று; ஆனால் பாடும் விதமோ வேறுவேறு.

இதே போன்று தலைவியின் வாயில் வைத்துப் பாடும் கவிஞர்களிடையேயும் வேற்றுமை உண்டு. ஒரு கவிஞன் பாடும்

விதம் வேறு. மற்றொரு கவிஞன் பாடும் விதம் வேறு. ஒருவன் உண்டாக்கும் சூழ்நிலைகள், சந்தர்ப்பங்கள் நிகழ்ச்சிகள் வேறு. ஆனால் இன்னொருவன் உண்டாக்கும் சூழ்நிலைகளும் சந்தர்ப்பங்களும் வேறு. இவற்றை அவர்கள் கற்பனைக் கேற்பவும் எண்ணத்துக்கேற்பவும் நிர்ணயித்துக் கொள்ளு கின்றனர்.

கபிலர் வரைவு நீட்டித்த விடத்துத் தலைமகள் தோழிக்குச் சொல்லியது என்ற நிலையில் சில அருமையான சூழ்நிலைகளை, சந்தர்ப்பங்களை, நிகழ்ச்சிகளைத் தம் மனத்தகத்தே கொண்டு தலைவி கூற்றாக (குறு. 25),

> "யாரு மில்லைத் தானே கள்வன்
> தானது பொய்ப்பின் யானெவன் செய்கோ
> தினைத்தா ளன்ன சிறுபசுங் கால
> ஒழுகுநீ ராரல் பார்க்கும்
> குருகு முண்டுதான் மணந்த ஞான்றே"

என்ற அற்புதமான பாடலை ஆக்கியுள்ளார். ஒழுகும் நீரையும் அதில் ஓடும் ஆரல் மீனைப் பார்க்கும் குருகையும் ஏகாந்தமான எழில்மிகு இடத்தையும் அதில் வேறு மனிதர்களே இல்லாத சூழலையும் தலைவன் தலைவியர் புணர்ச்சியையும் கற்பனையில் நிறுத்திப் பொய்க்கும் தலைவன் பேரில் குற்றம் கண்டு ஆற்றாமை மிக்கு "யானெவன் செய்கோ" எனக் கூறிநிற்கிறாள். ஒரு அருமையான வடிவத்தைக் கொடுத்து அற்புதமான ஒரு கவிதையை ஆக்கியுள்ளார் கபிலர்.

ஆனால் இதே பொருளை மையமாக வைத்து இதே நிலையில் தலைவியைப் பேசவிடும் ஔவையார் (பாடல் 28) வேறொரு விதமான சூழலை ஏற்படுத்திக் கொள்ளுகிறார். தன்னையும் ஊரையும் கொண்டுவந்து கவலை பெருகிக் கவன்று, ஊர் துயில் கொள்ளுகின்றபோது தன்னால் துயில் கொள்ள முடியவில்லையே என்று வேதனை மிகப்பட்டு வெந்து நிற்கும் தலைவியைக் காட்டுகிறார்.

> "முட்டு வேன்கொல்? தாக்கு வேன்கொல்?
> ஓரேன் யானும்; ஓர்பெற்றி மேலிட்டு
> ஆஅ! ஒல்லெனக் கூவு வேன்கொல்?
> அலமரல் அசைவளி அலைப்ப, என்
> உயவுநோய் அறியாது துஞ்சும் ஊர்க்கே."

எனப் பாடி நிற்கிறார். இத்தகைய பாடல்கள் பலவற்றைச் சங்க இலக்கியங்களில் காணமுடியும்.

கவிதை என்பது வாழ்க்கை பற்றிப் புலவனின் உள்ளத்தில் தோன்றுகின்ற எண்ணத்தின் வெளிப்பாடே. இங்கு அவன் எண்ணம்தான் முக்கியம். அவன் கருத்துத் தான் முக்கியம். நடப்பு முக்கியம் அன்று. இந்நிலையில் ஆயிரம் ஆயிரம் எண்ணங்கள் அவன் உள்ளத்தில் தோன்றும் நிலையில் ஆயிரம் ஆயிரம் விதங்களில், கோணங்களில் கவிதைகளை ஆக்கவும் அவற்றிற்கேற்ற உருவ அமைப்பைக் கொடுத்து மக்களிடையே நடமாடவிடவும் அவனால் முடியும். ஒரு கவிஞனின் எண்ணப் பிரதிபலிப்பே இன்னொரு கவிஞனின் உள்ளத்திலும் இருக்க வேண்டிய அவசியம் இல்லை. இத்தகைய பல்வேறு நிலையில் கவிஞனின் கற்பனை வளத்திலும் கவிதை வடிவிலும் அமைந்து கிடக்கின்ற ஒரு ஆகர்ஷண சக்திதான் கவிதாசக்தி.

கவிஞர்களின் இத்தகைய பண்பு எண்ணிலடங்கா விதங்களில் பரிணமித்து நிற்கும். சமயகுரவர்கள், சைவசமய நாயன்மார்களாயினும் சரி, இல்லை ஆழ்வார் பெருமக்களா யினும் சரி, எத்தனை எத்தனையோ கோணங்களில் இருந்து எல்லையில்லா அருட்பெரும் இறைவனின் திருவோலக் கங்களையும் திருவிளையாடல்களையும் அற்புதமாகச் சித்திரித்து நிற்கிறார்கள் என்பது படித்தின்புறற் குரியதாகும்.

ஒரு தலைப்பில் பேசும் பேச்சாளர்கள் கூடத் தங்கள் கற்பனை வளத்திற்கேற்ப, சிந்தனைத் தெளிவுக்கேற்ப, சந்தர்ப்பங்களையும் சூழ்நிலைகளையும் உருவாக்கி நயம் சிறக்கப் பேசுவதைக் காண்கிறோம். ஆண்டவன் மனிதருக்களித்த அற்புத சக்தியாகும் இது. ஆண்டவனின் படைப்பிலேயே இப்பண்பை நம்மால் கண்டுகொள்ளமுடியும். கோடிக்கணக்கான மக்களைப் படைக்கிறான் ஆண்டவன். ஆனால் இருவர் கூட ஒரே மாதிரியாக இருப்பதில்லையே! இரு மரங்கள் ஒன்றாக வளருவதில்லையே! இது போன்று கவிஞர்களும் எண்ணிலடங்காத சூழ்நிலைகளை உருவாக்கி அவற்றிற்கேற்பப் பல்வேறுவிதமான உருவங்களையும் கொடுத்துக் கவிதைகளை ஆக்கி விடுகின்றனர். பல்வேறுவிதமான இலக்கணக் கூறுகள் அவற்றின் வண்ணமிகு சேர்க்கைகள், எழில் நிறைந்த சொற்கள், ஏற்றம் மிகுந்த தொடர்கள், ஆற்றல் மிகுந்த வாக்கியங்கள் இன்னோரன்னவற்றைப் பயன்படுத்திக் கவிதைகளை உருவ ஆக்கம் செய்கின்றனர்.

ஒரு பாடலின் அமைப்பு முறை அல்லது உருவ முறை பாடுபொருளை மிக அருமையாகப் படம்பிடித்துக் காட்டும் ஒரு கண்ணாடியாகும். பாடலின் பாடுபொருள் வாழ்க்கையின்

கண்ணாடி என்றால் பாடுபொருளைப் படம் பிடித்து மனத்திலே வேரூன்றச் செய்வது பாடலின் அமைப்பு ஆகும். கண்ணாடியின் கண்ணாடியாக விளங்குவது (mirror of mirror) பாடலின் கட்டமைப்பு ஆகும். சொல்லப்படும் பொருளுக்குப் பொருத்தமாக அமைந்து அதற்கு இதைவிடப் பொருத்தமான வடிவம் வேறு இல்லை என்று கூறும் அளவுக்குப் பாடலின் வடிவம் அமைந்திருத்தல் வேண்டும். குறுந்தொகைப் பாடலின் மொழியாக்க அமைப்பை மொழிக் கண்ணோட்டத்துடன் ஆராய்ந்து பார்த்தால் இப்பாடலின் பெருமை விளங்கும்.

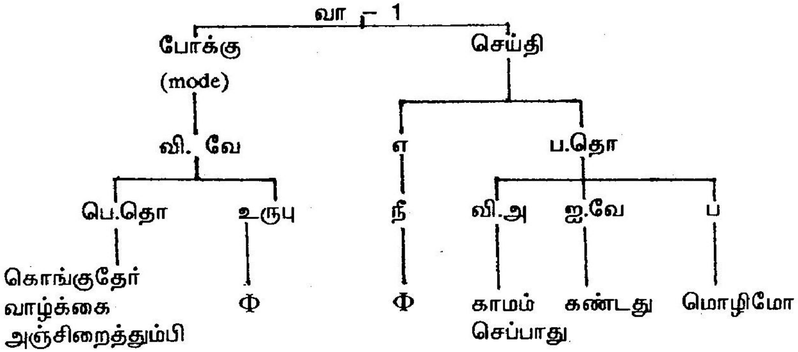
2.4.1 மொழி அமைப்பு

2.4.1.1 வாக்கிய வகையும் அமைப்பும்

எந்த ஒரு கவிதைக்கும் யாப்பு வடிவம் மட்டுமன்று, அதற்கெனத் தனியொரு மொழியமைப்பும் உண்டு என்பது முன்னரே கூறப்பட்டது. யாப்பு வடிவத்துள் ஒட்டி உறவாடிக் கிடக்கும் மொழியமைப்புத்தான் கவிதையின் பாடு பொருள், கற்பனை வளம், படிமங்கள் போன்றவற்றைத் தாங்கி நிற்பது. இந்நிலையில் கவிதைகளில் காணப்படும் வாக்கியங்கள், அவற்றுள் காணப்படும் தொடர்கள், அவற்றுள் காணப்படும் சொற்கள் போன்றவை அவற்றிற்கு வற்றாத வாழ்வும் வளமும் அளித்து நிற்கின்றன. ஒரு கவிதையின் வாழ்விலும் வளத்திலும் இவற்றின் பங்கு மிகமிக அதிகம்.

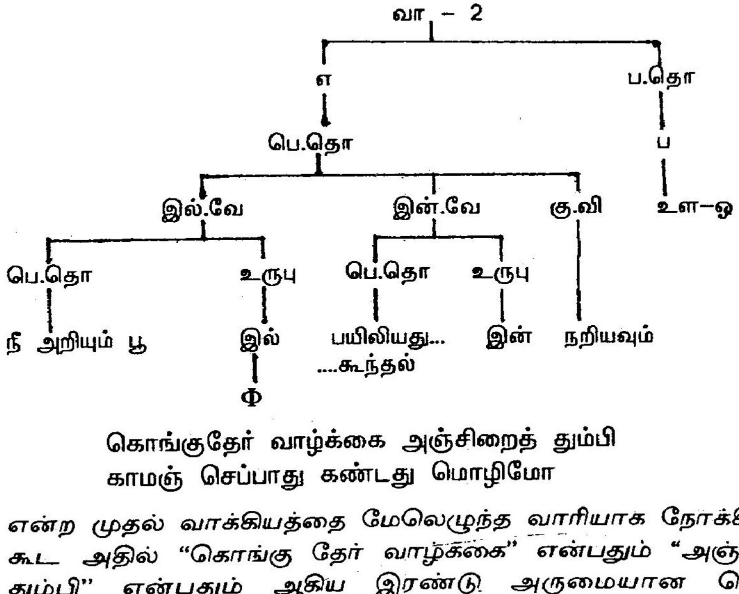
இப்பாடலின்கண் இரு வாக்கியங்கள் உள்ளன என்பது முன்னரே கூறப்பட்டது. ஒன்று விளியைக் கொண்டது. இன்னொன்று வினாவைக் கொண்டது. (இவை ஒரே வாக்கியம் என்பது பின்னர்க் காட்டப்படும்) இவற்றின் அமைப்பு முறை உள்ளத்தைத் தாக்கும் சக்தி கொண்டது. முதல் வாக்கியம் விளியையும் ஏவல் வினையையும் கொண்டது. இரண்டாவது வாக்கியம் வினாவைக் கொண்டது. விளி இரண்டுக்கும் பொதுவானது எனக் கொள்ளலாம். இரண்டு வாக்கியங்களும் இரண்டு சிறந்த செறிவு நிறைந்த பெயர்த்தொடர்களையும் கொண்டு விளங்குவன. இவ்விரண்டு பெயர்த்தொடர்களும் அருமையான சொற்களால் ஆகர்ஷண சேர்க்கையால் அற்புதமாகப் படைக்கப்பட்டவை. அதனால்தான் அவையும் கவிதையும் காலம் கடந்தும் நம் காதுகளில் ரீங்காரம் செய்கின்றன.

வாக்கிய அமைப்பைக் கீழ்வருமாறு காட்டலாம்.



வா: வாக்கியம் 1 எ: எழுவாய். வி.வே: விளிவேற்றுமை. ப.தொ. பயனிலைத் தொடர். பெ. தொ: பெயர்த்தொடர். வி.அ. வினை அடை. ஐ.வே: ஐ வேற்றுமை. ப : பயனிலை. Φ கெடுதலைக் காட்டும்.

இரண்டாவது வாக்கியத்தின் அமைப்பையும் (புறநிலையின் முந்திய உருவம்) கீழே வருமாறு கொள்ளலாம்.



கொங்குதேர் வாழ்க்கை அஞ்சிறைத் தும்பி
காமஞ் செப்பாது கண்டது மொழிமோ

என்ற முதல் வாக்கியத்தை மேலெழுந்த வாரியாக நோக்கினால் கூட அதில் "கொங்கு தேர் வாழ்க்கை" என்பதும் "அஞ்சிறைத் தும்பி" என்பதும் ஆகிய இரண்டு அருமையான பெயர்த் தொடர்களைக் காணலாம். இவை இரண்டும் ஒரே மாதிரியான

அமைப்பைக் கொண்டு அழகான வடிவத்துடன் கூடியவை. "வாழ்க்கை" என்ற பெயரின் அடையாகக் "கொங்குதேர்" என்ற தொடர் உள்ளது. இதுபோன்றே "தும்பி" என்பதற்கும் "அஞ்சிறை" என்பதும் அடையாக உள்ளது. இதனைக் கீழ்வருமாறு காட்டலாம்.

இத்தகைய (புறநிலை) அமைப்பைக் கொண்ட இரு ஒரே மாதிரியான தொடர்கள் இணைந்து விளங்குவது போல் தோன்றுகின்ற நிலையில் தான் இதனைப் படிக்கும்போது

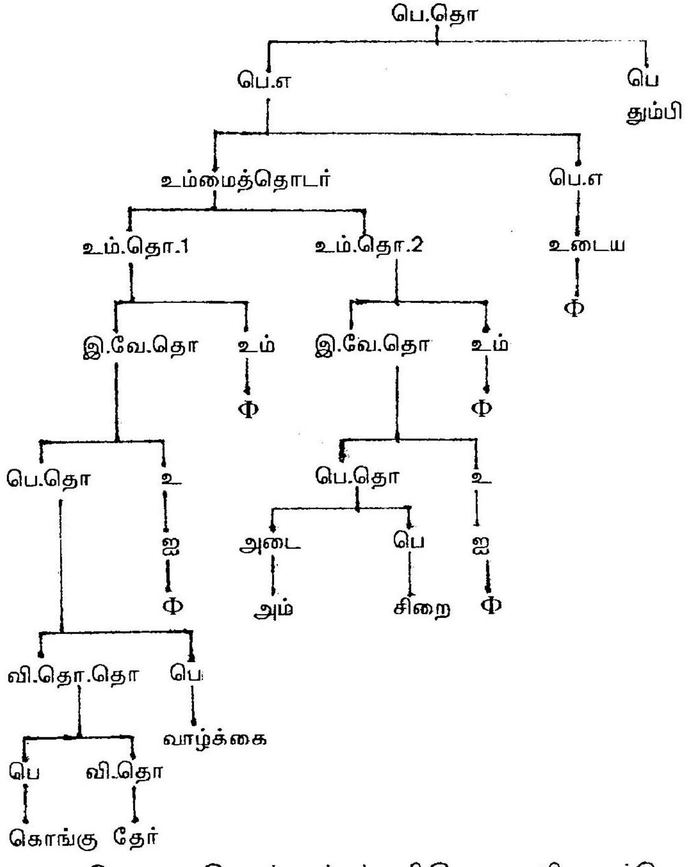
கொங்குதேர் வாழ்க்கை Φ அஞ்சிறைத் தும்பி

என் இரண்டுக்குமிடையே இடைவெளி விட்டு வாசிக்கிறோம். இதே போன்று இரண்டாவது அடியிலும் இரண்டாவது சீருக்குப் பின்னர் இடைவெளி விட்டுக்

"காமம் செப்பாது Φ கண்டது மொழிமோ"

எனப் படிக்கும் நிலையில் நல்ல ஒரே மாதிரியான ஒருமித்த ஓசை நயத்தைக் காணமுடிகின்றது. இந்நிலையில் இரண்டடிகளும் ஒரே மாதிரியான நிலையில் இரண்டு இரண்டு சீர்களுக்குப் பின்னர் இடைவெளி தோன்றி நிற்க ஓசையும் ஒருமுக நோக்கில் சிறந்து வரப் பாடல் இனிமையான உணர்வைத் தரக் காண்கிறோம். இரண்டாவது அடியும் முன்னடியைப் போலச் சமமான நிலையில் வரக் காண்கிறோம். ஆனால் சிறிது கூர்ந்து கவனித்தால் முதல் அடியில் காணப்படும் பெயர்த்தொடர்களில் ஒரு மாற்றத்தைக் காண முடியும். "கொங்குதேர் வாழ்க்கை" என்பதும் "அஞ்சிறை" என்பதும் தும்பியுடன் அவாவி நிற்பதைக் காணலாம். தும்பி இவ்விரண்டுக்கும் தலைமைப் பெயர் என்பதும் இவை இரண்டும் இணைந்து இரண்டாம் வேற்றுமை உருபும் பயனும் உடன் தொக்க தொகை என்ற நிலையில் இத்தொடர் உண்டா யிருக்கின்றது என்பதும் தெரியவரும். இப்பாடலுக்குப் பொருள் எழுதும் சாமிநாதையர் "பூந்தாதை ஆராய்ந்து உண்ணுகின்ற வாழ்க்கையினையும் உள்ளிடத்தே சிறையும் உடைய வண்டே" என இரு உம்மைத் தொடர்களாகக் கொண்டு எழுதுவார். இவ்விரண்டும் ஒரே மாதிரியான (ஐகார வேற்றுமை)

தொடர்பைக் கொண்டுள்ளமை கவனிக்கத்தக்கது. இத்தொடர் கீழ்க்கண்ட அமைப்பைக் கொண்டது.



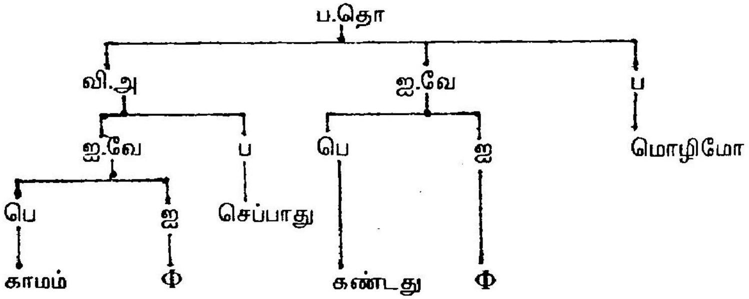
பெ.எ. - பெயர் எச்சம், வி.தொ. - வினைத்தொகை.

இரண்டு ஒரேவிதமான (ஐகார வேற்றுமை) தொடர்களின் இணைப்பில் பிறந்ததுதான் இத்தொடர். (இன்னும் கூர்ந்து கவனித்தால் கொங்குதேர் என்பதும் ஐகார வேற்றுமை கொண்டது. அம்சிறை என்பதை அழகை உடைய சிறை எனக்கொண்டால் அதுவும் அத்தகையதே)

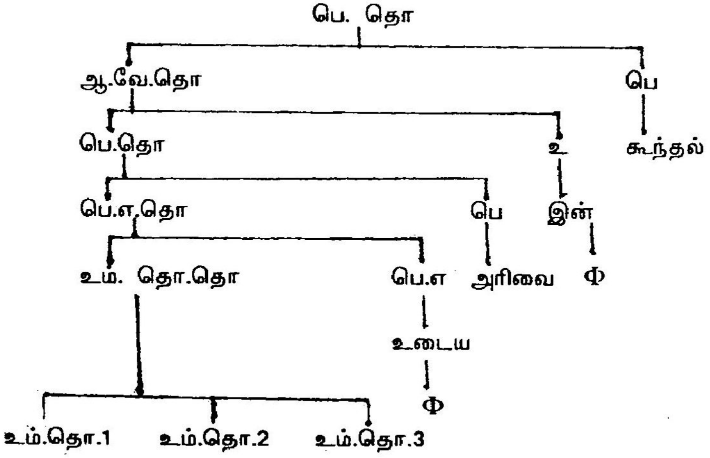
இது போன்றே இரண்டாவது அடியும் ஐகார வேற்றுமை கொண்ட ஒரு தொடர் என்பது விளங்கும்.

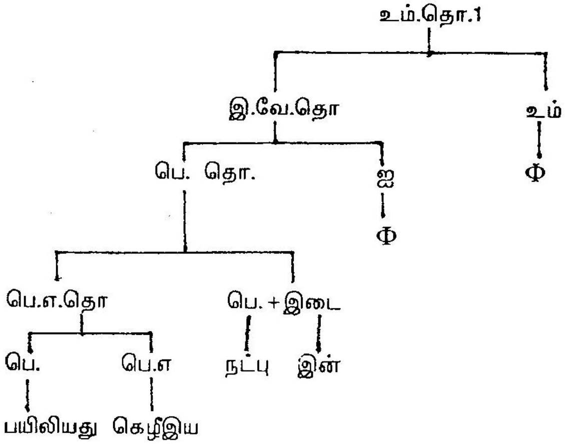
"காமஞ் செப்பாது கண்டது மொழிமோ"

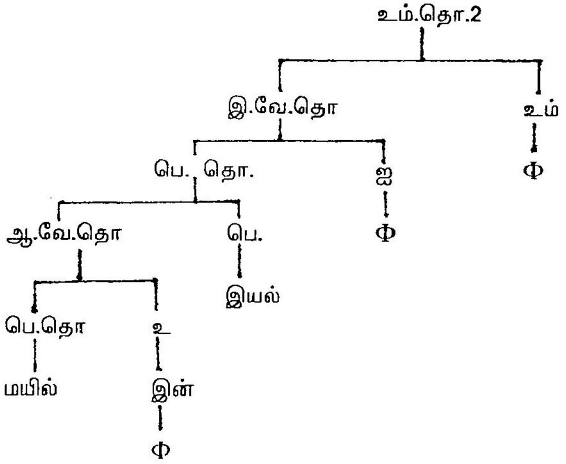
இதற்கு உரை எழுதும்போது "நான் விரும்பியதைக் கூறாமல் நீ அறிந்ததையே சொல்வாயாக" என எழுதுவார். எனவே கீழ்க்கண்ட அமைப்பைக் கொண்டது.

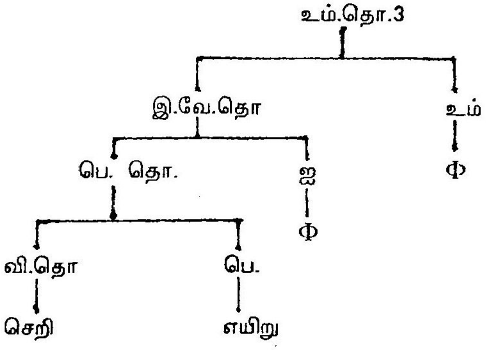


இரண்டாவது வாக்கியத்தில் காணப்படும் முக்கியமான பெயர்த்தொடர் அரிவையைப் பற்றியது. கூந்தல்தான் இப்பெயர்த் தொடரின் தலைமைப் பெயர் என்றாலும் கவிஞன் இங்கு அரிவைக்கே முக்கியத்துவம் கொடுத்துக் கூறுகிறான் எனக் கருதலாம். காரணம் எல்லா அடைகளும் அரிவையைத் தழுவி நிற்பவையே (பின்னர் ஒரு இடம் கூந்தலைத் தழுவியும் இருக்கலாம் என விளக்கப்படும்). இத்தொடருக்கு உரை எழுதிய ஐயர் "எழுமையும் என்னோடு பயிலுதல் பொருந்திய நட்பையும் மயில் போன்ற மென்மையையும் நெருங்கிய பற்களையும் உடைய அரிவையின் கூந்தலைப் போல் . . . ." என எழுதுவார். இங்கும் ஐகார வேற்றுமையின் ஆட்சியைக் காணலாம்.




உம்.தொ.1
இ.வே.தொ
உம்
பெ. தொ.
ஐ
Φ
Φ
பெ.எ.தொ
பெ. + இடை
பெ.
பெ.எ
நட்பு
இன்
பயிலியது
கெழீஇய


உம்.தொ.2
இ.வே.தொ
உம்
பெ. தொ.
ஐ
Φ
ஆ.வே.தொ
பெ.
Φ
இயல்
பெ.தொ
உ
மயில்
இன்
Φ


உம்.தொ.3
இ.வே.தொ
உம்
பெ. தொ.
ஐ
Φ
Φ
வி.தொ
பெ.
செறி
எயிறு

கே.7.

உம்.தொ: உம்மைத்தொடர். இ.வே.தொ: இரண்டாம் வேற்றுமைத்தொடர். பெ.எ.தொ: பெயரெச்சத்தொடர். ஆ.வே.தொ: ஆறாம் வேற்றுமைத் தொடர். வி.தொ: வினைத்தொகை. உ.: உருபு.

மேலே சுட்டிய படத்தில் எல்லா உருபுகளும் (ஐ.உம்) கெடுவதும் ஆறாம் வேற்றுமை உருபு இன் கெடுவதும் காண்க. இது போன்றே உடைய என்பதும் கெட்டுள்ளது.

அரிவை என்ற தலைமைப்பெயர் ஐகார வேற்றுமை உருபும் பயனும் உடன் தொக்க தொகையாகவே உள்ளது. இது பயிலியது கெழீஇய நட்பு, மயிலியல், செறிஎயிறு, என்ற மூன்று தொடர்களைக் கொண்டுள்ளமை காணத்தக்கது. தும்பியைப் பற்றியதில் இரண்டு ஐகாரவேற்றுமைத் தொடர். அரிவையில் மூன்று. அரிவை தும்பியை விட முக்கியமான நிலையில்தான் மூன்று தொடர்கள் உள்ளன. தும்பி விளியேயன்றித் தலைவியைப் போன்ற சிறப்பு இல்லாத நிலையில்தான் இந்த நிலை.

எனவே இங்கு இந்த இரண்டு பெயர்த் தொடர்களும் ஒரே விதமான ஒருமுகப் போக்கைக் கொண்டு காணப்படுவது பாட்டின் சிறப்பை உயர்த்தி நிற்கின்றது எனக் கருதலாம். ஒரு கவிதையின் சிறப்புக்கு இந்தவிதமான ஒருமுகப் போக்கு மிக முக்கியமானது என்பது நன்கு எடுத்துக்காட்டப்பட்டுள்ளது (அகத்தியலிங்கம் 1996). எனவே இங்கும் அதே உத்தி பயன்படுகிறது எனக் கருதலாம்

இதுபோன்றே ஐந்தாவது அடியிலும் வரும் 'நறியவும் உளவோ' என்பதில் உள்ள "நறிய" என்பதை "நறிய மணத்தை உடையவை" என்று கொண்டால் அங்கும் ஐ (இரண்டாவது) வேற்றுமையின் ஆட்சி தெரியவரும். எனவே பாடல் முழுவதும் ஒரே மாதிரியான வேற்றுமைத் தொடர்பைக் கொண்டு நிற்பது பாடலில் வெற்றிக்குத் துணை புரிகின்றது எனக் கருதலாம். ஐந்து வரிப் பாடலில் எட்டுக்கும் அதிகமான இடங்களில் இப்பண்பைக் காணமுடிகின்றது.

2.4.1.2 விளியும் முன்னிலையும், வினாவும்

இப்பாடல்களின் வாக்கியங்களின் அமைப்பிலும் ஒருவித சக்தியைக் காணலாம். முதல் வாக்கியம் முன்னிலையாக்க விளியையும் ஏவல் வினையையும் கொண்டது. இவை இணைந்து நிற்கும்போது ஒரு வேகமும் விறுவிறுப்பும் ஏற்படுகின்றது. விளிச் சொல்லிலும் ஒலியழுத்தம் முன்னிலை ஏவலிலும் ஒலியழுத்தம், அஃறிணைப் பொருள்களை அழைத்து நிற்கும் பாடல்கள்

அனைத்துமே இத்தகைய பண்புகளைக் கொண்டவை. இந்நிலையில் இப்பாடலும் வெற்றியடைவதற்கு ஒரு முக்கிய காரணம் ஏற்றம் மிகக் கொண்ட விளித்தொடராகும். முன்னர்க் கூறியபடி விளித்தொடர் வாக்கியங்களைக் கவனித்தால் இப்பண்பு விளங்கும்.

வெள்ளையனே! வெளியேறு!
ஆங்கில ஏகாதிபத்தியமே!
அண்ணல் காந்தியை விடுதலை செய்!

போன்ற கோஷ முழக்கங்கள் இவ்வுத்தியில் உருவானவையாகும். வேகத்தையும் விறுவிறுப்பையும் ஏற்றும் சக்தி ஏவலுக்கு மிக உண்டு. இதே உத்தியைத் தான் ஷேக்ஸ்பியர் கையாண்டு வெற்றி கண்டார் என முன்னர்க் கூறப்பட்டது. இத்தகைய உத்தியைக் கையாண்டு வெற்றி கண்ட புலவர்கள் மிகப்பலர். பாரதி,

"மோகத்தைக் கொன்றுவிடு – அல்லாலென்றன்
மூச்சை நிறுத்திவிடு;
தேகத்தைச் சாய்த்துவிடு – அல்லாலதில்
சிந்தனை மாய்த்துவிடு;
யோகத் திருத்திவிடு – அல்லாலென்றன்
ஊனைச் சிதைத்துவிடு;
ஏகத் திருந்துலகம் – இங்குள்ள
யாவையும் செய்பவளே!"

எனப்பாடுவது காணத்தக்கது. பாரதி பாடல்களில் இத்தகைய உத்தியைப் பயன்படுத்திப் பாடிய பாடல்கள் ஏராளம். எத்தகைய வாக்கியங்களைப் பயன்படுத்தினால் என்னென்ன உணர்ச்சிகள் உருவாகும் என்பதை நன்கு அறிந்தவர் பாரதி. விளியையும், ஏவலையும் வினையையும் வினாவையும் (13 நல்லதோர் வீணை செய்தே) விளியையும், முன்னிலையையும் (30, 35, 40) விளியையும் வேண்டுதலையும் (12 காணிநிலம்) விளியையும் பிறவற்றையும் கலந்து கலந்து கவிதையாக்கி வெற்றி கண்டவர் அவர். கண்ணம்மா, ராதே, நந்தலாலா, முத்துமாரி போன்ற பலவற்றை விளியாக்கித் தமிழ்க் கவிதையுலகுக்கு ஒளி தந்தவர் பாரதி. இதே நிலையைப் பாவேந்தன் பாரதிதாசனிடமும் காணமுடியும். "சங்கே முழங்கு" என அவர் கூறும்போது நம் அங்கமெல்லாம் புல்லரித்து விடக் காண்கிறோம். என்னே விளிகளின் தாக்கம்!

"கொங்குதேர் வாழ்க்கை அஞ்சிறைத் தும்பி
காமஞ் செப்பாது கண்டது மொழிமோ"

என்ற வரிகளும் இத்தகைய வரிசையில் நின்று வளம் தருவனவே யாகும்.

முதல் வாக்கியத்தைப் போன்றே இரண்டாவது வாக்கியமும் உணர்ச்சியூட்டும் அமைப்பைக் கொண்டது. வினாவைக் கொண்டுள்ள நிலையில் இதுவும் அத்தகையதே. முன்னர்க் கூறியது போன்று பல பாடல்கள் வினாவைக் கொண்டு விளங்குகின்றன. "யாயும் ஞாயும் யாராகியரோ" என்ற குறுந்தொகைப் பாடல் வினாச் சொற்களாலானது. முன்னர்க் காட்டப்பட்ட "முட்டுவேன் கொல்" என்ற பாடலும் இத்தகையதே.

"அஞ்சிறைத் தும்பி . . . நறியவும் உளவோ நீயறியும் பூவே"

என்பதில் காணப்படும் விளியும் வினாவும் ஒரு அருமையான தாக்கத்தை ஏற்படுத்தி நிற்கக் காண்கிறோம். விளியும் வினாவும் இணையும்போது நல்லதொரு தாக்கம் ஏற்படும்.

"உள்ளார் கொல்லோ தோழி" (குறு 16)

". . . நெஞ்சே . . . யாராகியளோ"

போன்ற பாடல்களில் இவை இணைந்து வரக் காணலாம். முன்னர்க் கூறியதுபோன்று தமிழ் இலக்கியப் பரப்பில் இத்தகைய பாக்கள் பலவற்றைக் காணமுடியும். சிலப்பதிகாரத்தில் பல இடங்கள் உள்ளன.

"காய்கதிர்ச் செல்வனே கள்வனோ என்கணவன்"

எனக் கண்ணகி கண்ணீர் மல்கிக் கேட்பது இன்னும் நம் காதுகளில் ஒலித்து நிற்கக் காணலாம். பாரதி போன்ற சிறந்த கவிஞர்கள் இவை இரண்டையும் இணைத்து அமைத்துப்பாடிய பாடல்கள் ஏராளம்.

"இன்னொரு சொல்லினைக் கேட்டேன் – இனி
ஏது செய்வேன் எனதாருயிர் மக்காள்" (21 தமிழ்த்தாய்)

என்பன போன்ற வரிகள் பல உள்ளன. இதே உத்தியைப் பயன்படுத்தி ஷேக்ஸ்பியரும்

"oh mighty caeser... shrunk to this little measure?

என்ற அடிகளில் பயன்படுத்தி அழியாப் புகழ் கொண்டார். இதே உத்தியைத்தான் மிக லாவகமாக இறையனாரும் தம்முடைய பாடலில் கொண்டு வந்து இறைத்தன்மை எய்தியுள்ளார்.

2.4.1.3 சொற்கள்

இப்பாடலில் காணப்படும் சொற்கள் பற்றியும் நன்கு ஆராய்தல் வேண்டும். ஒரு பாடலின் மொழி அமைப்புப் பற்றி ஆராயும்போது அதில் காணப்படும் சொற்கள் முக்கியமான இடத்தைப் பெறும். ஒவ்வொரு சொல்லும் பாடலின் ஈர்ப்புத் தன்மைக்கும் அதன் வெற்றிக்கும் துணைபுரிவதாகும். அது பெயர்ச் சொல்லாயினும் சரி, வினைச் சொல்லாயினும் சரி அல்லது இடைச்சொல்லாயினும் சரி, இல்லை உரிச்சொல்லாயினும் சரியே. அச்சொற்கள் ஒவ்வொரு நிலையில் நின்று தங்கள் தங்கள் பணியினையும் பங்கினையும் அளித்து நிற்கின்றன. இதனால்தான் கவிதையைக் கம்பன் "சொற்கலை" எனக் கூறி நின்றான் என்பது முன்னர் (அகத்தியலிங்கம் 1996) விளக்கப்பட்டது. இப்பாடலில் காணப்படும் ஒவ்வொரு சொல்லும் செய்யுட் சொற்களாக நின்று செம்மையுற்று விளங்குகின்றது. கொங்கு, காமம், தும்பி, நட்பு, மயில், இயல், அரிவை, கூந்தல், பூ என்ற ஒவ்வொரு சொல்லும் தமிழ் இலக்கியத்தில் பயின்று வருவது. தமிழ் இலக்கியத்தில், அதிலும் சங்க இலக்கியங்களில் தோய்ந்து நிற்பாருக்கு இவ்வுண்மை தெரிய வரும். இத்தகைய சொற்களைத்தான் தொல்காப்பியர் "செய்யுள் மொழி" (தொல். பொருள் 537) என்றார். அரிவை என்ற சொல்லும் தும்பி என்ற சொல்லும் கூந்தல் என்ற சொல்லும் முக்கியமாகக் கையாளப்பட்டுள்ளன. அரிவை குறுந்தொகையில் 9 இடங்களில் காணக்கிடக்கின்றது. நம் நெஞ்சிலிருந்து நீக்கமற நிழலாடும் இச்சொல் எத்தனையோ சிறந்த பொருள்களைத் தரக் காணலாம். பொன், அழகு, பச்சை, மரகதம், மஞ்சள், ஒளி, நிறம், கிளி, சிவன், திருமால் போன்ற பொருள்களைத் தருவது அரி என்ற சொல். அரிவை என்ற சொல் இத்தனையையும் நம் மனக்கண் முன்னே கொண்டுவந்து நிறுத்தும். ஒரு கவிதையில் ஒரு சொல் பயன்படும்போது அந்த இடத்தில் வரும் பொருளை மட்டுமல்லாது அது தரும் வெவ்வேறு பொருளையும் ஒரு நிமிடம் நம் மனக்கண் முன்னே கொண்டு வந்து நிறுத்தும். கவிஞனின் கவித்துவ சக்திக்கேற்ப அவன் கையாளும் ஒவ்வொரு சொல்லும் ஒவ்வொரு கவிதையாகக் கூட நிற்கவல்லது. "Every word is poetry" என்பார் ஒரு மேனாட்டறிஞர். சொற்களின் வல்லமையும் அவற்றின் ஒளியும் விலைமதிப்பற்றவை எனக் கூறலாம். அரிவை என்பதற்கும் பெண் என்பதற்கும் மடந்தை என்பதற்குமிடையே வேற்றுமை பல உண்டு. எல்லாம் ஒரு பொருள் குறித்தவை யானாலும் இவை சுட்டி நிற்கும் பெண் பண்புகள் வேறு வேறு ஆகும். இதனால்தான் ஜான்சன் " Words are seldome exactly

synonymous" என்றார். புளூம்பீல்டு உண்மையில் ஒரு பொருட்கிளவி என்பதே இல்லை. ("We suppose, in short, that there are no actual synonyms" (Language P.145)) எனக் கூறுவார். இந்நிலையில்தான் கவிதைகளில் சொல்லாட்சி மிக முக்கியமான இடத்தைப் பெறுகின்றது. ஒரு கவிதையைக் கேட்டவுடனே அவற்றில் காணப்படும் சொற்களும் சொற்றொடர்களும்தான் நம்முடைய நினைவலைகளை எழுப்பி நிற்கின்றன. அரிவை என்ற சொல்லைக் கேட்டவுடனேயே அழகுப் பெண்ணின் அருமையான பிம்பம் நம் மனத்திரையில் வந்து விடுகின்ற உணர்வைப் பெறுகிறோம். செறியெயிற்றரிவை, ஒண்ணுதல் அரிவை, மெல்லியல் அரிவை, மடவரல் அரிவை, நறுநுதல் அரிவை, நலங்கேழ் அரிவை போன்ற தொடர்களும் நம் முன்னே வருவதைக் காண்கிறோம். இவற்றுடன் வரும் பிறசொற்களும் உயிரூட்டி நிற்கின்றன. எனவே ஒரு சொல் மற்றொரு சொல்லுக்கு உயிரும் உணர்வையும் கொடுத்து நிற்கும். முன்னர்க் குறிப்பிட்டபடி சொற்களுக்கு உயிர் உண்டு. உணர்வு உண்டு, உன்னத சக்தியும் உண்டு. கவிதையில் சொல் நயம் பற்றிக் கூறும் போது ஆர்னால்ட் அவற்றை "liquid diction" என்பார். இது போன்றே வேறொரு கோணத்தில் பார்க்கும்போது "பெருந்தன்மை மிக்க சொற்கள்" "noble diction", "noble words" எனக் கூறுவார். இப்பாடலின்கண் 'அரிவை' என்ற சொல் அத்தகைய பண்பைத்தான் காட்டி நிற்கின்றது எனக் கருதலாம். தலைவன் தலைவியைப் பற்றிக் கூறும் நிலையில் தலைவியைப் பெருங்குணமும் பெங்கற்பும் பெருந்தன்மையும் கொண்ட நிலையிலேயே காண்கிறான். "பெருமையும் உரனும்" பேரன்பும் பெருமிதமும் கொண்டு விளங்கும் தலைவனின் எண்ணத்தில் பெருமையான எண்ணங்களும் அவற்றைக் கூறப் பொருத்தமான சொற்களும்தான் வந்து நிற்கும். இத்தகைய சொற்கள்தான் பெருங்கற்பையும் பேரழகையும் சுட்டி நிற்கும். "அம்மா அரிவை" (குறு. 63) என்கிறான் ஒரு தலைவன். "சின்மொழி யரிவை" என்கிறான் (குறு. 14) மற்றொரு தலைவன். "நறுநுதல் அரிவை" (குறு. 323) என்கிறான் இன்னொரு தலைவன். இவ்வாறு அடுக்கிக் கொண்டே போகலாம். இத்தகைய சொற்களையே "பெருமை மிக்க சொற்கள்" எனக் கூறிச் சென்றனர். கம்பன் இவற்றையே "செஞ்சொல்" (மிதி. 23) என்றான். செம் என்ற சொல்லுக்கு எத்தனையோ பொருள்கள் உண்டு. குற்றம்அற்ற, செவ்வியல் என்ற பொருளிலேயே கம்பன் இதைப் பயன்படுத்தியுள்ளான் எனக் கருதலாம். தலைவனைக் கூடச் "செம்மல்" (குறு. 242. 6)

எனக் கூறுதல் காணலாம். செம்மலிடமிருந்து செஞ்சொற்கள் வருவது இயற்கைதானே! தலைவி தலைவனைச் "செம்மல்" எனக் கூறுவதும் (குறு. 242. 6) தலைவன் தலைவியை "அரிவை" எனக் கூறுவதும் மிகப் பொருத்தமாகவே உள்ளன.

எந்தச் சொல்லும் கவிஞனுடைய கைவண்ணத்தில் கவித்துவம் பெற்றுவிடுகின்றது எனக் கருதலாம். சாதாரணச் சொற்கள்கூடக் கவிஞன் கையாளும் விதத்தில் கவித்துவத்தையும் கடவுள் தன்மையையும் கற்பனை வளத்தையும் பெற்று விடுகின்றன. பாரதியின், பாரதிதாசனின் கைவண்ணங்களில் கடவுள் தன்மை பெற்றுவிட்ட சொற்கள் ஏராளம். ஆச்சு, போச்சு, நித்தம், இராவு, தோன்றுது, வளருது, பாயுது போன்ற பேச்சு வழக்குச் சொற்கள் இலக்கிய ஏற்றம் கண்டு இயங்கி வருதல் காண்கிறோம். "குந்து" என்ற சொல்லைப் பாவேந்தன் "வண்டி முத்தம்" என்ற பாடலில் மிக அருமையாகப் பயன்படுத்தி வண்டிக்காரருக்கேற்ற முறையில் வளமாக ஆக்கியுள்ளார். நல்ல கவிஞனின் கையில் வரும் எந்தச் சொல்லும் ஒரு கவித்துவம் பெற்று நிற்கும். ஹொராஸ் தன்னுடைய கவிதைக்கலை என்ற நூலில் கவிதைச் சொற்கள் பற்றிக் கூறும்போது கவிஞர்களின் கைவண்ணத்தில் சொற்கள் ஒரு கண்ணியத்தையும் பேரொளி யையும் (dignity and splendour) பெற்று நிற்கும் என்பார். இறையனார் பயன்படுத்தும் இத்தகைய சொற்கள் கவிதைக்கு, அது அரிவையாயினுஞ் சரி அல்லது தும்பி ஆயினுஞ்சரி ஒரு பெருமையும் பெருந்தன்மையும் தந்து நிற்கின்றன. நல்ல ஒரு கவிதையைப் பார்த்த உடனேயே அது நம்மைக் கவர்ந்து நிற்கும். கொங்கு, அஞ்சிறைத்தும்பி, காமம், செறியெயிறு, மயில், இயல் போன்ற சொற்கள் காட்டும் ஜாலங்கள் பல. மயிலும் எயிறும் நம்மனக்கண் முன்னே கொண்டுவரும் நினைவுகள் பலப்பல. இத்தகைய அருமையான சொற்களை வைத்து மந்திரஜாலம் காட்டி நிற்கும் கவிஞன் நம்மைக் கவர்ந்து நிற்பதில் வியப்பு ஏதும் இல்லை. இப்பண்பைச் சொற்களின் மந்திரசக்தி (magical power) என்று கூறலாம். இதனால்தான் மால்லர்ம் என்பார், "கவிதைகள் கருத்துக்களால் உண்டாக்கப்படுவதில்லை. ஆனால் சொற்களால் தான் ஆக்கப்படுகின்றன". (Poetry was made not of ideas, but of words) எனக் கூறிப் போந்தார்.

2.4.1.4 சொற்றொடர்கள்

ஒரு கவிதையின் வளத்திற்கு அதில் காணப்படும் அழகான சொற்கள் மட்டுமல்ல; அவற்றால் ஆக்கப்படும் சொற்

றொடர்களும் வழிவகுக்கும். எவ்வாறு சொற்றொடர்கள் புலவர்களை வாழ வழி வகுக்கின்றனவோ அது போன்று அவை பாடல்களையும் அமரத்துவம் செய்துவிடுகின்றன என்பது பற்றி முன்னர் ஆராயப்பட்டது. (அகத்தியலிங்கம் 1996) இந்நிலையில் இப்பாடல்களில் காணப்படும் சொற்றொடர்கள், அவற்றில் காணப்படும் சொற்களின் அருமையான உயிர் ஓட்டம் உள்ள சேர்க்கைகளால் எத்தனை அளவுக்கு அழகு தந்து நிற்கின்றன எனக் காணலாம்.

கொங்கு தேர் வாழ்க்கை, அஞ்சிறைத் தும்பி, பயிலியது கெழீஇய நட்பு, மயிலியல், செறியெயிற்றரிவை போன்ற தொடர்கள் சின்னஞ்சிறு தொடர்கள். ஆனால் செம்மையான தொடர்கள். செவ்வியல் தொடர்கள்! அவை சிந்தனையிலிருந்து நீங்காதவை. சிந்தனைக்கு விருந்தாகவும் செவிக்கு இனிமையாகவும் உள்ளவை. எளிமையான ஆக்கம், ஆனால் உள்ளத்தைத் தொடும் அளவுக்கு உள்ள எழில் மிகுந்த சேர்க்கைகள். இவற்றை இணைத்துத்தான் மிக அருமையான இரு பெருந்தொடர்களாக அவற்றை நம்மிடையே ஓடவிட்டிருக்கின்றான். "கொங்குதேர் வாழ்க்கை அஞ்சிறைத் தும்பி" என்ற நல்லதொரு சித்திரத்தை உருவாக்கியிருக்கின்றான் கவிஞன். அதனோடு இணைந்து விளியையும் சேர்த்து நம் உள்ளத்தைத் தொட்டு நிற்கின்றான்.

பொதுவாகச் சொற்களின் முழுப் பரிமாணங்களையும் மிக அருமையாகக் காட்டுவதே, அச்சொற்கள் தொடர்களில், வாக்கியங்களில் வரும்போது தான் என எண்ணலாம். "காதல் தூங்குகிறது", "சுதந்திர வேள்வி", "அக்கினிக் குஞ்சு", "செம்புலப் பெயனீர்'', ''அம்புமழை'', ''ஆழிமழைக் கண்ணன்'', மரகதத்திருமேனி, காலையிளம் பரிதி, பிள்ளைக் கனியமுது, பேசும் பொற்சித்திரம் போன்ற தொடர்கள் கொண்டு வரும் எண்ணங்கள் இச்சொற்களின் சேர்க்கையால்தான் உருவாகின்றன. நல்ல கவிதைகளில் இத்தகைய நயம் மிக்க சொற்றொடர்கள் அழியாத ஓவியங்களை உள்ளங்களில் கொண்டு வந்து நிறுத்துகின்றன. இப்பாடலில் வரும் தும்பி என்ற சொல் சாதாரணமாக ஒரு வண்டு என்பதையே குறித்து நிற்கும். ஒரு அஃறிணைப் பொருளாக அங்கும் இங்கும் பறக்கும் ஒரு பொருளாகவே இருக்கும். ஆனால் இங்கு "காமஞ் செப்பாது கண்டது மொழிமோ" என்ற தொடருடன் வரும்போது அது பேசும் வண்டாக, மனித இனமாக அது மனிதவாக்கம் பெற்றுவிடுகின்றது. மேலும் ''அஞ்சிறைத்தும்பி'' என்றும்

"கொங்குதேர் வாழ்க்கைத் தும்பி" என்றும் வரும்போது அது அழகாக ஆடிப்பாடித் திரியும் ஒரு பட்டுப்பூச்சியாக மாறி விடுகின்றது. இதைத்தான் முன்னர் மனிதவாக்கம் என்றோம். கவிஞனின் கைவண்ணத்தில் கல்லும் கவிதை பாடும். உயிர் அற்றவை உயிர் பெறும். உயிர் உள்ள அஃறிணை உயர்திணையாகும். அது மட்டுமன்றி உயர்திணையும் அஃறிணை யாகும். பெண்ணைப் "பேசும் பொற்சித்திரம்" என்பான் கவிஞன். பெண் சித்திரமாக மாறுகிறது. "ஆடிவரும் தேனே'' என்றும் "பேசும் பொற்சித்திரமே'', "கண்ணே'' என்றும் "கனியமுதே" என்றும் சின்னஞ்சிறு பெண்ணை அழகான அஃறிணைப் பொருளாக்கித் தித்திக்கும் தேனாக்கி, தெவிட்டாத அமுதமாக்கி, பொற்சித்திரமாக்கி நிற்பான். இறைவனின் சக்திக் கொப்பப் பெருஞ்சக்தி கொண்டவன் கவிஞன். இறைவன் இயற்கையைப் படைத்தான். ஆனால் கவிஞனோ இறைவன் படைத்தவற்றையே மூலதனமாகக் கொண்டு எதை எதையோ படைத்து நிற்கின்றான். இதனால்தான் அரிஸ்டாட்டில் இயற்கை செய்யத் தவறியதைக் கலைஞன் அல்லது கவிஞன் கவினுறு வகையில் செய்து விடுகின்றான் எனக் கூறுவார். இறைவன் கல்லைத்தான் படைத்தான். ஆனால் கலைஞனோ கல்லிலே சிந்தையில் நிற்கும் சிற்பங்களைப் படைத்து நிற்கிறான். இறைவன் மனிதனைப் படைத்தான். இயற்கை மொழியைப் படைத்தது. ஆனால் கவிஞனோ அம்மொழியை முதலாகக் கொண்டு கவிதை என்னும் சொற் கலையாக்கத்தைப் படைத்து நிற்கிறான். இவையனைத்தையும் ஆக்குவதற்கு ஒரு காரணம் சொற் றொடர்கள்தான். கடவுள் கானலைப் படைத்தான்; கழியைப் படைத்தான்; தேனிமிர் நறுமலர்ப் புன்னையைப் படைத்தான். (அகம் 170) ஆனால் கவிஞனோ கடவுள் படைத்த பேசாத கழியையும் கானலையும் புன்னையையும் பேசுமாறு படைத்து நிற்கிறான். "கானலும் கழறாது", "கழனியும் கூறாது" எனக் "கழறாது" "கூறாது" என்ற இருவினைகளையும் அவற்றுடன் இணைத்து அவற்றைக் கழறும் கானலாகவும் கூறும் கழனியாகவும் படைத்து நிற்கின்றான். இவற்றிற்கெல்லாம் காரணம் சொற்றொடர்கள்தான். பேசாதவற்றிற்குப் பேசும் திறனைக் கொடுப்பதும் செய்யாதனவற்றிற்குச் செய்யும் திறனைக் கொடுப்பதும் சொற்றொடர்கள்தான் என்றால் மிகையாகாது. "காமஞ் செப்பாது கண்டது மொழிமோ' என்ற சொற்றொடர்கள் தான் இதனை இப்பாடலில் செய்து முடிக்கின்றன என்பது முன்னரே கூறப்பட்டது. சொற்களையும் சொற்றொடர்களையும் பற்றிக் கூறும்போது "சொற்கள் ஒன்று மற்றொன்றுக்கு உயிரூட்டி

நிற்கின்றன" என்றும் "First words interanimate one another" என்றும் கூறுவர் (WB.p.643). எனவே சொற்றொடர்களில் வரும் ஒவ்வொரு சொல்லும் மற்ற சொற்களுக்கு உயிரூட்டி உணர்வூட்டி நிற்கும் எனக் கருதலாம். "புலவாய் வாழி காவேரி" என்றும் "நடந்தாய் வாழி காவேரி" என்றும் "நடந்த வெல்லாம் - நின் கணவன் நாமவேலின் திறங்கண்டே அறிந்தேன் வாழி காவேரி" என்றும் வரும் தொடர்களால் தான் காவேரியைக் "கயற்கண்ணாய்" ஆக்கி மனிதவாக்கம் செய்து, பெண்ணாக்கி மகிழ்கிறார் இளங்கோவடிகள்.

உருவம் பற்றி ஆராய்ந்த அறிஞர்கள் சிலர் கவிதையில் காணப்படும் சொற்கள், அவற்றாலாகிய தொடர்கள் போன்ற வற்றைக் கவனமாக ஆராய்தல் வேண்டும் என்பர். பேட்டர் (Watter Pater) என்பார் இதுபற்றிக் கூறும் போது மொழிக் கூறுகளில் "சொற்களும் சொற்றொடர்களும் ஆற்றும் பணி முக்கியமானது" எனறும் "கவிதையில் காணப்படும் முக்கிய அங்கங்களில் இவை ஒன்று" என்றும் கூறுவார். எனவே கவிதையின் உருவ அமைப்புக்கும் அதனால் வெளிப்படும் கருவுக்கும் இவை சிறந்த பங்களித்து நிற்கின்றன எனக் கருதலாம்.

இத்தகைய சொற்றொடர்களின் பண்பை இறையனார் நன்கு அறிந்திருந்தார். அதனால்தான் உள்ளங்கவரும் உயரிய சொற்றொடர்களை ஆக்கிக் கவிதைக்கு உயிரோட்டத்தைக் கொண்டு வந்து நிறுத்துகிறார். ஒரு கவிஞனின் நல்ல கவித்துவ நடையே அவன் எந்தெந்த சொற்களை எந்தெந்த வழியில் எவ்வெவ்வாறு கையாண்டிருக்கிறான் என்பதைப் பொறுத்துத்தான் அமையும். கவிதையைக் கேட்ட உடனேயே அல்லது நூலில் பார்த்த உடனேயே வாசகர்களின் உள்ளத்தைக் கவரும் நிலையில் சொற்களும் சொற்றொடர்களும் இருத்தல் வேண்டும். "கொங்குதேர் வாழ்க்கை அஞ்சிறைத் தும்பி" என்ற முதல் அடியைப் படித்த உடனேயே இப்பாடல் நம்மைக் கவர்ந்து விடுதல் காணலாம். சின்னஞ்சிறு இரு தொடர்களை இணைத்து நெஞ்சையள்ளும் ஒரு பெருந்தொடராக்கி நிற்கிறான் கவிஞன். சொற்களை இணைப்பதிலும் சொற்றொடர்களை இணைப்ப திலும் சொல்லவொண்ணாக் கவிதையின்பத்தைக் கவிஞர்களால் தரமுடியும். இத்தகைய கவித்துவப் பணியால்தான் அவன் பல்வேறு கவிதைப் பிம்பங்களை உருவாக்கி மகிழ்வதுடன் நம்மையும் மகிழ்விக்கின்றான். அதிலும் முன்னர்க் கூறியபடி சொற்களின் தேர்விலும் அவற்றை ஒருமுக நோக்கில் இணைப்பதிலும் கவிஞன் வெற்றி கண்டுவிட்டால் அவன் கவிதைகளும் வெற்றியடைந்து விடுகின்றன. இறையனார்

இவ்விரண்டிலும் வெற்றி பெற்றுள்ளார். நயம் மிக்க சொற்கள்! அவற்றைப் போன்றே ஒருமுக நோக்கில் அமைந்துள்ள பாங்கு! இந்நிலையில் இப்பாடல் சங்க இலக்கியத்தில் அமைந்துள்ள ஒரு அருமையான பாடலாக இருப்பதில் ஆச்சரியம் எதுவும் இல்லை.

மேலும் இவர் பாடலைத் தொடங்குவதே இத்தைய ஒரு தொடருடன்தான் என்பதும் நினைவு கூரத்தக்கது. "முதல் வெற்றி முழுவெற்றி'' என்பதற்கேற்ப இவருடைய இப்பாடல் அமைந்துள்ளது. மேலும் இவர் இதனை விளியாக்கி ஒளி தருகிறார். விளியும் தும்பியை மனிதவாக்கம் செய்த நிலையில் உள்ளது. சங்க இலக்கியங்களில் இத்தகைய விளிகளைத் தொடக்கமாகக் கொள்ளுதல் பல பாடல்களில் (குளோறியா 1980. 192) உள்ளமை கண்கூடு. விளியின் சக்தியைப் பற்றியும் அதன் ஈர்க்கும் ஆற்றல் பற்றியும் முன்னர் மிக விரிவாக ஆராயப்பட்டது. இந்நிலையில் இப்பாடலின் தொடக்கமே நம்மை ஈர்த்து நிற்கின்றது எனக் கருதலாம். சொற்களும் சொற்றொடர்களும் விளியும் இணைந்து நின்று ஏற்றம் தரும்போது பாடல் நம்முன்னே ஒரு ஆகர்ஷண சக்தியுடன் ஆடி வரக் காணலாம்.

இது போன்றதுதான் அரிவையைக் காட்டும் அழகுத் தொடரும். ''பயிலியது கெழீஇய நட்பின்'', ''மயிலியல்'', "செறியெயிறு" என்ற தொடர்களும் இணையும் போது ஒரு நல்ல பிம்ப உணர்வு நம்மிடையே தோன்றிவிடுகின்றது. சாதாரண சொற்களைக் கொண்டே சிறந்த தொடரை உருவாக்க வல்லவர்கள் கவிஞர்கள். "அக்கினிக் குஞ்சு" என்பது சாதாரண இரு சொற்களால் ஆனதே. ஆனால் பாரதியின் இத்தகைய இணைப்பால் அத்தொடரின் தாக்கம் மிக அதிகம் என்பதை நாம் அறிவோம். ஆனால் அரிவை என்ற சொல் சிறந்த ஒரு சொல். அது எத்தனை அளவுக்குப் பெருந்தன்மை வாய்ந்தது என்பது பற்றி முன்னரே கண்டோம். இந்த நேரத்தில் இன்னொரு உண்மையையும் நாம் உணரவேண்டும். ஒரு சொல் பெருந்தன்மைப் பண்பை அடைவதே கவிஞனின் கவித்துவத்தால் தான். கவிஞர்கள் ஒரு சொல்லைப் பெருந்தன்மையுடன் சிறந்த இடங்களில் கையாளுகின்ற நிலையில் அது சிறந்த சொல்லாக, பெருந்தன்மை வாய்ந்த சொல்லாக, பெருஞ் சொல்லாக, செஞ் சொல்லாக மாறி விடக் காணலாம். முன்னர்க் கூறியபடி அரிவை என்ற சொல்லைப் பலவேறு புலவர்களும் தலைவியைக் குறிக்கச் சிறந்த நிலையில் பயன்படுத்திய நிலையில்தான் அது சிறந்த சொல்லாக ஆயிற்று. செவிலி, தோழி, தலைவன் போன்ற இன்னோர்கள் பலரும் இங்ஙனம் பயன்படுத்திய நிலையில் அது

பவித்திரம் மிக்க சொல்லாகப், புனிதம் கொண்ட சொல்லாக நம் கண்முன்னே வலம் வருகின்றது. இதுபற்றிப் பேசும் அறிஞர் ஒருவர் (Lowes, 1938: p.140).

"Words once nobly used were taken to be inherently noble and were employed to confer on poetry the nobility which it is poetry's function to confer on"

எனக் கூறுவார். கவிஞர்களுக்கு இந்த வல்லமை அதிகம். சாதாரணச் சொற்களைச் சிறந்த சொற்களாகவும் சிறந்த சொற்களைச் சாதாரணச் சொற்களாகவும் மாற்றமுடியும். வெறும் பேச்சு வழக்குச் சொல்லைக் கவிதைச் சொல்லாக மாற்றிய பெருமை பாரதிக்குண்டு. ஆச்சு, போச்சு, வருது, போகுது, குந்து, மேயுது போன்ற சாதாரண வழக்குச் சொற்களை மிகச் சாதுரியமாகப் பயன்படுத்திக் கவிதை நிலையில் உயர்த்தி யுள்ளனர் பாரதி, பாரதிதாசன், கவிமணி போன்றவர்கள் என்பது முன்னரே கூறப்பட்டது. "தோட்டத்தில் மேயுது வெள்ளைப்பசு, துள்ளிக் குதிக்குது கன்றுக்குட்டி" என்ற அருமையான பாடலில் கவிஞனின் இப்பண்பை மிக அருமையாகக் காட்டியுள்ளார் கவிமணி. இது பற்றிப் பேசும்போது வால்டர்ராலே (Sir Walter Raleigh) "கவிஞர்களின் கைவண்ணத்தில் சிறுமையடைந்த சொற்கள் கூடப் பெருமையடைகின்றன" (Poets redeem words from degradation by a single noble employment) என்பார் (Lowes, ibid. p. 140). கவிஞனின் கவித்துவத்துக்கேற்ப இந்நிலையைச் சாதிக்க முடியும். எங்கே எவ்வாறு இத்தகைய சொற்களைப் பயன்படுத்து கின்றனர் என்பதில்தான் இதன் வெற்றி அமைந்து கிடக்கின்றது எனக் கருதலாம்.

அரிவை என்ற சொல் பொதுவாக 20-25 வயதுக்குட்பட்ட பெண்களைக் குறிப்பதாகும். (Tamil Lexicon. ப. 129) இது பெண் என்ற பொருளிலும் வரும். முதல் பொருளே இதற்கு உரிய பொருள் எனக் கருதலாம். ஆனால் இறையனார் 20-25க்குட் பட்ட நிலையில் குறிக்கவில்லை. அழகிய இளம் பெண்ணையே குறிப்பதற்கு இதனைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். சாமிநாதையர் தம்முடைய உரையில் "அரிவையென்றது பருவங் குறித்ததன்று" என எழுதுவார். இதற்குக் காரணம் சாதாரணமாக இது பருவங் குறித்தே வரும் என்று எண்ணினமையால்தான் எனக் கருதலாம். ஆனால் இச்சொல்லை "மடமா வரிவை" (குறு. 78), "பணைத் தோள் - விளங்கு நகரடங்கிய நட்பின் - நலங்கே ழரிவை" (குறு. 338), "முல்லை - பசுமைத் தாது நாறு நறுநுதல் அரிவை" (குறு.

323.1), எனவும் “மடவரல் அரிவை” (குறு. 321) என்றும் புலவர்கள் பயன்படுத்திய நிலையில்தான் இச்சொற்கள் இளந்தலைவியர் களைக் குறிக்கும் சிறந்த சொல்லாக ஆளப்பெற்றன எனக் கருதலாம். கவிஞர்களின் கைவண்ணத்தில் சொற்களும் சொற்றொடர்களும் ஏற்றம் பெற்று நிற்கும். இவர்கள் கைவண்ணத்தில்தான் இது பெருஞ்சொல்லாக (noble) சிறந்த தலைவியைக் குறிக்கும் செஞ்சொல்லாக நின்று நிலவிற்று.

இத்தகைய சொல்லைத் தலைமைச் சொல்லாகக் கொண்டு ஆக்கப்பட்ட தொடரே மேலே காட்டிய தொடர். இப்பாடலுக்கு உயிரூட்டி உவகையூட்டி உணர்வூட்டி நிற்பது இத்தொடர். முதல் அடியில் காணப்பட்ட தொடர் எத்தனை அளவுக்குச் சிறந்து நிற்கின்றதோ அதற்கும் ஒருபடி மேலாக நின்று உள்ளங்களைக் கவர்ந்து நிற்பது இது. அது தும்பியைக் குறிப்பது. இது தலைவியைக் குறிப்பதாயிற்றே! அது இரண்டு தொடர்களால் ஆக்கப்பட்டது. இது மூன்று தொடர்களால் ஆக்கப்பட்டது. அது தும்பியின் வாழ்க்கையையும் அதன் சிறகின் (ஒரு உறுப்பு) தன்மையையும் பற்றியது. இது அரிவையின் பழங்கால வாழ்க்கைத் தொடர்பையும் ஏன்? உறவையும் முழுச்சாயலையும் ஒரு உறுப்பின் (எயிறு) அழகையும் பாராட்டி நிற்பது. நட்பு, எயிறு, இயல் போன்ற சொற்களும் அரிவை என்ற சொல்லை ஒத்து நிற்பன. இத்தகைய சிறந்த சொற்களால் ஆக்கப்பட்ட ஒரு செம்மையான தொடர் இது. செவ்விலக்கியங்களின் பண்பே இதுதான். செம்மையான எண்ணங்களைச் செம்மையான உருவத்தில் செஞ்சொற்களால் சிறந்த சொற்றொடர்களால் ஆக்கி நிற்பவைதான் செவ்விலக்கியங்கள் எனப்படுகின்றன எனக் கருதலாம்.

இத்தொடர் மூன்று தொடர்களால் ஆக்கப்பட்டது என்று முன்னரே குறிக்கப்பட்டது. இதில் முதல் தொடர் “பயிலியது கெழீஇய நட்பு” என்பது. இது மூன்று சொற்களைக் கொண்ட ஒரு தொடர். இதன் தலைமைச் சொல் “நட்பு” என்பது. இச்சொல்லும் அரிவை போன்ற சொல்லோடு வைத்து எண்ணத் தக்கது. இச்சொல்லும் பலவேறு பொருள்களைக் கொண்டது. தமிழ் அகராதி இதற்கு, சினேகம், (allies), நண்பன், நல்ல கிரகநிலை, உறவு, சுற்றம், காதல் போன்ற 10 பொருட்களைத் தரும். (பக். 21 37-38). இப்பாடலுக்குப் பொருள் எழுத வந்த ஐயர் “எழுமையும் என்னோடு பயிலுதல் பொருந்திய நட்பையும்” என நட்பு என்ற அதே சொல்லைப் பயன்படுத்தியே எழுதியுள்ளார்.

சோமசுந்தரனார் "எழுமையும் என்னோடு பயின்றடிபட்ட அன்பினையும்" என எழுதுவார். எனவே இவர் அன்பு என எழுதுகிறார். தலைவன் தலைவியரிடையே உள்ள நட்பு என்பது உயர்ந்த பண்பினது. வெறும் சினேகம் அல்லது கேண்மை போன்றது அன்று. எனவே இதனை இவர்களிடையே உள்ள ஒரு சிறந்த உறவாகவே கருதவேண்டும். எழுமையும் நீடித்த "உறவு" எனப் பொருள் எழுதுவதே பொருத்தம் எனத் தோன்றுகின்றது. இத்தகைய நட்பைத்தான் குறுந்தொகை 4ஆவது பாடல் "நிலத்தினும் பெரிதே, வானினும் உயர்ந்தன்று, நீரினும் ஆரளவின்றே" எனக் கூறும். குறுந்தொகையில் காணப்படும் மற்றொரு பாடல் (199) "இன்றை யன்ன நட்பி னிந்நோய் - இறுமுறை யெனவொன்றின்றி - மறுமை யுலகத்து மன்னுதல் பெறினே" எனக் கூறும். இந் நட்பின் தாக்கம் இந்த உலகில் மட்டும் அன்றி மறு உலகத்தில் இருக்கும் அளவுக்கு உயர்ந்த ஒன்று, எனக் கூறுவார் இவ்வாசிரியர். "மடந்தை நட்பு" (குறு. 209) "மறுவில் நட்பு" (குறு. 247) என்றும் "கடல்சூழ் மண்டிலம் பெறினும் விடல் சூழலன்யான் நின்னுடை நட்பே" (குறு. 300) என்றும் கூறியுள்ளனர் புலவர் பெருமக்கள். எனவே இச்சொல்லும் ஒரு பெருஞ் சொல்லாகப், பெருந்தன்மை கொண்ட சொல்லாகப், புலவர்கள் கையில் வண்ணம் பெற்றுள்ளது எனக் கருதலாம். சாதாரணமான நிலையில் "சினேகம்" என்ற பொருளுடைய இச்சொல் சங்க காலப் புலவர்களின் கைவண்ணத்தில் தலைவன் தலைவியரிடையே உள்ள ஒரு புனிதமான உயர்ந்த எழுபிறப்பும் தொடருகின்ற உண்மையான ஒரு உறவினைக் குறிக்கும் முறையில் ஏற்றம் பெற்றுள்ளது. இத்தகைய அருமையான சொல்லைத்தான் தலைமைச் சொல்லாக இட்டு இத்தொடரை ஆக்கியுள்ளார் இறையனார். மேலும் இவர் மிக அருமையாகக் "செழீஇய' என்ற அளபெடையைப் பயன்படுத்தி "நீண்ட நெடிய உறவு" என்பதை மிக அருமையாகச் சுட்டிச் செல்லுகிறார். அளபெடைகளுக்கு இத்தகைய பொருள் தரும் சக்தியுண்டு. "அங்ஙகே" என அளபெடையிட்டுச் சொல்லும்போது கூடுதல் தூரத்தினைக் குறிக்கும் பண்பைக் காணலாம். பொதுவாகக் கவிதைகளின் வடிவமும் பொருளும் ஒன்றுக்கொன்று துணைபுரிவன என்பதற்கு இது ஒரு சிறந்த எடுத்துக்காட்டு. அளபெடையிட்டு இத்தொடரை வாசிக்கும் போதே இப்பண்பு விளங்கிவிடும். இவற்றையெல்லாம் மிக லாவகமாகக் கையாண்டு பாடலுக்கு உரம் ஊட்டி நிற்கிறார் இறையனார்.

இதே நிலையில்தான் அடுத்து வரும் "மயிலியல்" என்ற தொடரும். இதுபற்றிப் பின்னர் விரிவாகக் காண்போம். எனினும்

ஓரிரு செய்திகள் கூறி அமைவல். இயல் என்ற சொல்லும் "இயல்பு" என்ற சாதாரண பொருளைக் கொண்டதுதான். ஆனால் இங்கே மயில் என்ற சொல்லுடன் வரும்போது பல பொருளைக் காட்டி நிற்கின்றது. எனினும் ஐயர் "மயில் போன்ற மென்மை" என்பார். சோமசுந்தரனார் "மயில் போன்ற சாயல்" என்பார். எனவே இதுவும் சாதாரண சொல்லாக இருந்து பெண்களின் ஒட்டுமொத்த ஒரு அழகை, அவள் சாயலைக் குறிக்கும் ஒரு சொல்லாக ஏற்றம் பெற்றிருப்பதைக் காண்கிறோம். கலித்தொகையில் "மயில் இயல்" *(57.2)* என்றும் "மயிலியற் சேயிழை" *(அகம் 369.4)* 'மயிலியல்' *(அகம் 385.2)* என வருவதும் அதற்கு "மயில் போன்ற சாயல்" எனப் பொருள் எழுதுவதும் காணத்தக்கது.

இம்மூன்று தொடர்களின் தலைமைச் சொல்லும் (நட்பு, இயல், அரிவை) சிறந்த சொற்களாகவும் அவை வரும் இடங்களுக்கேற்ப அவை பெருந்தன்மை வாய்ந்த பெருஞ் சொற்களாக நின்று தலைவியின் சிறப்பை மிக உயர்த்தி நிற்பதாகவும் கருதலாம். சொற்றொடர்கள் சொற்களுக்குப் புதிய ஒரு பொருளைப், புதிய ஒரு பெருமையைப், பரிமாணத்தைக் கொடுத்து நிற்கின்ற பண்புக்கு இது ஒரு நல்ல எடுத்துக் காட்டாக அமைந்துள்ளமை காணலாம். இந்நிலையில் தான்,

> "பயிலியது கெழீஇய நட்பின் மயிலியல்
> செறியெயிற் றரிவை கூந்தல்"

என்ற தொடர் சிறந்து விளங்குகிறது. இது கவிதைக்கு உணர்வூட்டும் தொடராக, இனிய ஒன்றாக அமைந்துள்ளது. சிறந்த கவிஞர்களின் கவித்துவத்தைக் காண, அவர்கள் உருவாக்கும் தொடர்கள் உரைகல்லாக உள்ளன. மேலும் பல சொற்களின் சேர்க்கையில்தான் சொற்களின் முழுப் பரிமாணமும் வெளியில் தெரிய வரும்.

2.4.1.5 பல்பொருள் பண்பு

இப்பாடலுக்குப் பொருள் கூறவந்த உரையாசிரியர்கள் இதனை நன்கு தெரிந்து வைத்துள்ளனர். "கொங்கு தேர் வாழ்க்கை" என்பதற்குப் பொருள் எழுதும் ஐயர் "பூந்தாதை ஆராய்ந்து உண்ணுகின்ற வாழ்க்கையும்" என எழுதுவார். இதே பொருளைத்தான் சோமசுந்தரனாரும் எழுதுவார். பின்னர் இருவரும் "கொங்கு, தேனுமாம்" எனவும் கூறுவார். இதற்குக் காரணம் "தேர்", "தும்பி" என்ற சொற்கள் இத்தடொரில் வருவதாகும். கொங்கு என்பதற்குப் பூந்தாது என்றும் தேன்

என்றும் பொருள் இருப்பினும் இங்கு வரும் சொற்றொடரினால்தான் தேன் என்ற பொருளையும் கொள்ளமுடிந்தது. "கொங்கு முதிர் முண்டகத்து" (குறு. 49) என்பதில் பூந்தாது என்ற பொருளையே கொள்ளுகின்றனர். எனவே ஒரு சொல்லின் முழுப் பரிமாணமும் தெரியவருவது சொற்றொடர்களில்தான். இத்தகைய மயக்கங்களைச் சொற்பொருள் மயக்கம் என மொழியியலாளர்கள் கூறுவர் என்பது முன்னரே விளக்கப் பட்டது. கவிநயம் தேர்ந்த கவிஞர்கள் கவிதை நயம் கெடாமல் இத்தகைய இருபொருள் படும் சொற்களை மிக அருமையாக அமைத்துக் கவிதைகளை இயற்றி நிற்பர். இப்பாடல் ஆசிரியன் கைதேர்ந்த கவிஞன் என்ற முறையில் இப்பாடலில் பலவேறு சொற்களை இவ்வாறு இட்டுக் கவிதைக்கு வளஞ்சேர்த்துள்ளான். "அஞ்சிறைத்தும்பி", "மயிலியல்", "செறியெயிற் றரிவை", "கூந்தல்" போன்ற தொடர்களும் ஆசிரியனின் இப்பண்புக்குச் சான்று பகர்வன போன்று அமைந்துள்ளன.

"அஞ்சிறைத் தும்பி" என்பதையும் இவ்வாறு இருவகைப் பொருள் கொள்ளுமாறு அமைத்துள்ளான் கவிஞன். அஞ்சிறை என்பதை அகம், சிறை எனப் பிரித்து (நன்னூல் 222) "உள்ளிடத்தே சிறையையும் உடைய" எனப் பொருள் கூறுவார் சாமிநாதையர். இதற்கு விளக்கம் கூறவந்த ராகவையங்கார் "ஊன்றேர் புள்ளினத்தின் வேறாய கொங்குதேர் வாழ்க்கையைச் சிறப்பாக உடைய தும்பி என விளித்தான்" (1983) "ஊன்றேர் வாழ்க்கையையுடைய அப்பலவும் புறஞ்சிறையுடையவாக நீ மட்டும் அகஞ்சிறையை யுடையை யென்று அவற்றின் வேறு தெரிய வைத்து அஞ்சிறைத்தும்பி என்றான்" என்பார். சாமிநாதையர் மேலுஞ் "அஞ்சிறை அழகிய சிறையுமாம்" என்றும் கூறுவார். ஆனால் சோமசுந்தரனார் அம் சிறை எனக் கொண்டு "அழகிய சிறகர்களை யுடைய" எனப் பொருள் கூறுவார். இங்கும் கவிஞர் "அம்" என்ற சொல்லை சிறை என்பதுடன் இணைத்து இருபொருள் படுமாறு பொருத்தமாக அமைத்துள்ளார்.

"மயிலியல்" என்ற தொடரும் இத்தகையதே. "மயில் போன்ற மென்மையும்" எனப் பொருள் எழுதுவார் சாமிநாதையர். சோமசுந்தரனார் "மயில் போன்ற சாயலினையும்" என எழுதுவார். பின்னர் "சாயல் - மென்மை" என்பார் அவர். இயல் என்பது பலவேறு பொருள்களை உடையது. இது பண்பு, தன்மை, ஒப்பு, நடை என்றின்னோரன்ன பொருட்களைக் கொண்டது. எனவேதான் இயல் என்ற சொல்லைக் கவிஞர் இங்கே இட்டு வேடிக்கை பார்க்கின்றார். என்னென்ன பண்புகள் தலைவிக்கும் மயிலுக்கும் பொருந்தி நிற்குமோ அத்தனையையும்

பொருத்திப் பார்க்கட்டுமே என்று விளையாடி இருக்கிறார் கவிஞர். இதுதான் கவிதைக்கும் உரைநடைக்கும் அதிலும் குறிப்பாக அறிவியல் நடைக்கும் உள்ள ஒரு வேறுபாடு.

"One of the differences between science and the arts (including literature) is that scientific words have well defined meanings, while artistic words do not"

என்பார் ரீஸ் (Rees, 1978, p.75). இச்சொற்களை அவர் "கலைப்பண்பு கொண்ட சொற்கள்" (artistic words) என்கிறார். இயல் என்ற சொல்லுக்குத் தன்மை, பண்பு என்ற பொதுப் பொருளைத் தந்து நோக்கினால் இத்தொடருக்கு "மயிலின் பண்பு" எனப் பொருள் கொண்டு "மயிலைப் போன்ற பண்பை" எனப் பொருள் கூறலாம். எந்தப் பண்பைக் கவிஞர் மனத்திலே கொண்டார் என்பது நிச்சயமாகக் கூறமுடியாத ஒன்று. பெண்களின் கூந்தலை மயிலின் கலாவத்திற்கு உவமை கூறியுள்ளனர் புலவர் பெருமக்கள்.

"கலிமயிற் கலாவத் தன்னவிவள்
ஒலிமென் கூந்தல்"

என்பது குறுந்தொகை *(225)*.

". . . . . ஐம்பால்
கலிமயிற் கலாவத் தன்ன"

என்பது அகம் *(152. 3-14)*. இவ்வாறு தலைவியின் கூந்தலையும் மயிலின் கலாவத்தையும் ஒப்புமை கண்டு மகிழ்வர் புலவர் பெருமக்கள் *(குறு. 184. அகம் 385. 1*

இது போன்றே பெண்களின் நடைக்கு மயிலின் நடையை ஒப்புமைப் படுத்திப் பல புலவர்கள் பாடியுள்ளனர்.

"குன்றக் குறவன் காதன் மடமகள்
அணிமயி லன்ன வசைநடைக் கொடிச்சியை"

என்பது ஐங்குறுநூறு *(258)*. தலைவியின் நடைக்கு மயிலின் நடையை உவமை கூறுகிறார் கபிலர். இது போன்றே அகம் போன்ற நூல்களிலும் இப்பண்பினைக் காணமுடியும்.

"வரையிழி மயிலி னொல்குவன ளொதுங்கி"

(அகம். 158) என அகநானூறும் கூறும். இயல் என்ற சொல்லே நடை என்ற பொருளையும் *(குறு. 182. 264)* கொண்டது. எனவே மயில் போன்ற நடையைக் கொண்டவள் எனப் பொருள் கொள்ளலாம்.

மயிலியல் என்ற தொடர் சங்க இலக்கியங்களில் பல இடங்களில் வந்துள்ளது. அகநானூற்றில் வரும் மயிலியல் (385) என்பதற்கு உரைகார். "மயில் போலும் சாயலுடைய" எனவே பொருள் எழுதுவார் (சோமசுந்தரனார் உரை). இதே நிலையைத் தான் பல இடங்களிலும் காண்கிறோம். (369.4 அகம்) நற்றிணையில் 301ஆவது பாடலில்

"மயிலோ ரன்ன சாயற்"

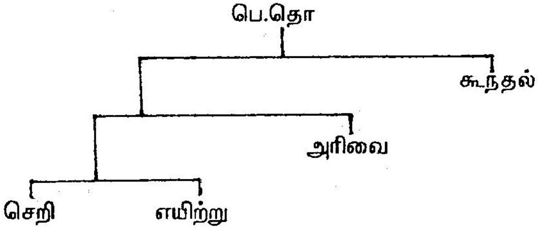
எனக் காணப்படுவது இதனை உறுதிப்படுத்தும். எனவே பல இடங்களில் இப்பொருளில் வருவதால்தான் போலும் சாயல் அல்லது மென்மை என்ற பொருளை இப்பாடலில் ஐயரும் சோமசுந்தரனாரும் கூறுகின்றனர் எனக் கருதலாம்.

எனினும் இத்தொடருக்கு மயில் போன்ற மென்மையையும் அல்லது சாயலையும் அல்லது மயில்போன்ற மெல்லிய நடையையும் அல்லது மயில் போன்ற கூந்தலையும் அல்லது மயில் போன்ற மடப்பத்தையும் உடைய அரிவை எனக் கூறலாம். இதனால்தான் "இயல்" என்ற பொதுவான ஒரு சொல்லை இட்டுப் பலவேறு பொருள்களும் படும்படியாக இப்பாடலை ஆக்கியுள்ளார் இறையனார் எனக் கருதலாம். கவிதை அமைப்பில் இது ஒரு சிறந்த உத்தியாகும். இதனை இறையனார் மிக அருமையாகக் கையாண்டு இவ்வற்புதமான பாடலை ஆக்கியுள்ளார்.

2.4.1.6 அண்மை உறுப்பு மயக்கம்

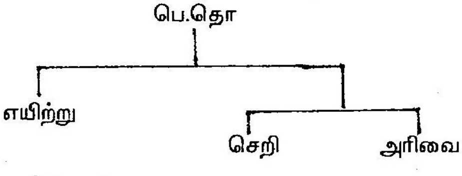
"செறியெயிற் றரிவை கூந்தல்" என்ற தொடரும் இத்தகையதே. இதுவும் பலபொருள் தரும் ஒரு தொடராகும். மேலே காட்டிய உத்தி ஒரு சொல் பல பொருள் தந்து நின்ற நிலையில் உருவானது. ஆனால் இங்கே செறி என்பதற்குப் பல பொருள் இருப்பதுடன் அது அவாவி நிற்கும் பெயர்களைப் பொறுத்தே பலபொருள் பட்டு நிற்கும்நிலை உள்ளது. இதனை முன்னர்க் கூறியது போன்று "செறி எயிறு" என்றும் "செறி அரிவை" என்றும் "செறி கூந்தல்" என்றும் கொள்ளும் நிலையில் புலவர் அமைத்துள்ளார்.

(1) இதற்கு உரை எழுதிய சாமிநாதையர் "நெருங்கிய பற்களையுடைய இவ்வரிவையின் கூந்தலைப் போல" என்றெழுதுவார். செறி என்பது இங்கு பல்லைக் குறித்து நிற்கும். சோமசுந்தரனாரும் "நெருங்கிய எயிற றொழுங்கினையும்" எனக் கூறுவார். எனவே இத்தொடரைக் கீழ் வருமாறு காட்டலாம்.

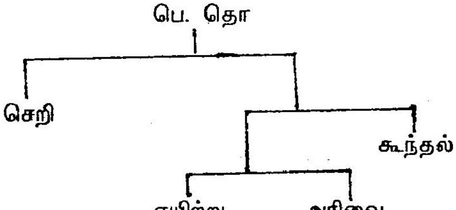


செறி என்பது எயிற்றுடன் வந்து அவை அரிவைக்கு அடையாகிப் பின்னர் இவை இணைந்து கூந்தலுடன் அவாவி நிற்கும். எயிறு செறிந்து இருத்தலைப் பல புலவர்கள் கூறியுள்ளனர். குறுந்தொகை 337 ஆவது பாடல் "செறி நிரை வெண்பலும்" என்று கூறும்.

(2) செறிவு என்பது அடக்கம் என்றும் பொருள்படும். செறி என்பது 'நிறைந்த' என்றும் பொருள் படும். "செறிவுஞ் சேணிகந் தன்றே'' என்பது குறுந்தொகை (219). நிறைந்த எனப் பொருள்கொண்டு 'நிறைந்த' குணங்களையுடைய அரிவை எனக் கொள்ளலாம். ''ஆன்றோள் கணவ'' போன்றவை இப் பொருளையே தரும். நிறைந்த பெண் எனக் கொள்ளும்போது இது அரிவையுடன் அவாவி நிற்கும். இதனைக் கீழ்வருமாறு காட்டலாம்.



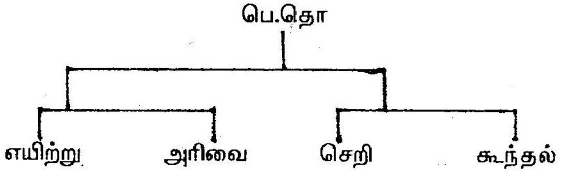
என இருந்து பின்னர் அது



என ஆயிற்று.

(3) செறி என்பது செறிந்த அல்லது அடர்த்தியான எனப் பொருள் கொண்டு அது கூந்தலுடன் அவாவி நிற்பதாகவும்

கொள்ள இடம் உண்டு. பற்களைக் கொண்ட அரிவையின் செறிந்த கூந்தல் எனவும் கொள்ளலாம். இவ்வாறு கொள்ளும்போது,



என்ற புதை நிலையைக் கொண்டது. இது பின்னர்

"செறி எயிற்று அரிவை கூந்தல்"

என மாறியது எனக் கொள்ளலாம். இவ்வாறு பலவேறு சொற்களுடன் அவாவி நிற்கும் நிலையினை மொழியியலாளர்கள் "அண்மை உறுப்பு மயக்கம்" என்பர் (அகத்தியலிங்கம் 1996). செய்யுள் ஆக்கத்தில் இத்தகைய உத்திகளைப் பயன்படுத்தி நிற்பர் கவிஞர் பெருமக்கள். செறி என்பது எயிறு, அரிவை, கூந்தல், ஆகிய மூன்று பெயர்களுடனும் வருவது.

இவ்வாறு தொடர்களையும் சொற்களையும் அமைப்பதில் கவிஞர்கள் கவனமாக இருத்தல் வேண்டும். சிலேடையாகக் கூறவேண்டும் என்பதற்காக வருந்தி இடும் தொடர்களால் கவிதை நயமும் கவிதையின் உயிர் ஓட்டமும் கெட்டு விடுவது உண்டு. இயற்கைத் தன்மையையும் அதனால் எழும் எழுச்சியையும் பாதித்துவிடும். பின்னர் எழுந்த சிலேடைப் பாடல்கள் செத்துவிடக் காரணமே இதுதான் என்பது நினைவு கூரத்தக்கது. எத்தனையோ சிலேடை நூல்களும் சித்திரக்கவிகளும் போன இடம் தெரியாமல் ஆகிவிட்டதற்குக் காரணம் இயற்கைத் தன்மையோடு அவை ஒன்றி நிற்காததுதான் என்பது உணரற்பாலது. ஆனால் சிறந்த கவிஞர்களின் கைவண்ணத்தில் எதுவும் வெற்றிபெறும் என்பதை நாம் உணரவேண்டும். அவர்களின் கவித்துவ சக்தியில் ஒவ்வொரு சொல்லும் ஒவ்வொரு தொடரும் பல வண்ணக் கோலங்களைக் காட்டிப் பல நூற்றாண்டுகளாக வாழும் வளம் பெற்றுவிடும். செம்மாந்த கவிஞர்கள் சிறந்த சொற்கோலங்களைப் படைத்து நிற்கிறார்களே தவிர, சொற்கள் கவிஞர்களைப் படைப்பதில்லை. நல்ல கவிஞன் எங்கெங்கு எந்தெந்த சொற்களைப் பயன்படுத்த வேண்டும் என்ற கவிதா சக்தியைப் பெற்றவன். அவன் கைவண்ணத்தில்தான் சொற்கள் அமரத்துவம் அடைகின்றன. அழியாத புகழ் பெறுகின்றன. அவர்களின் ஆக்கத்தில்தான் அவைகள் பெருஞ்

(noble) சொற்களாகவும் செஞ்சொற்களாகவும் இசைபாடும் சொற்களாகவும் (musical diction) மாறுகின்றன.

சொற்களைப் போன்றே சொற்றொடர்களும் சாகாவரம் பெற்றுவிடுகின்றன. "வார்ந்திலங்கு வையெயிற்றுச் சின்மொழி அரிவை" (குறு. 14) என்றும் "பசுமுகைத் தாது நாறும் நறுநுதல் அரிவை" (குறு. 323) என்றும் "பணைத் தோள் – விளங்கு நக ரடங்கிய கற்பின் – நலங்கே ழரிவை" (குறு. 338) என்றும் இன்னோரன்ன சொற்றொடர்கள் நம் மனக் கண்முன் வந்து நிற்கக் காண்கிறோம். இவற்றையெல்லாம் தங்கள் தங்கள் கற்பனைக்கும் சொல்வளத்திற்கும் சொற்றொடராக்கும் கவித்துவத்துக்கும் ஏற்பச் சிறந்த சொற்றொடர்களை, சொற் பிம்பங்களை ஆக்கி நிற்பவர்கள் கவிஞர் பெருமக்கள்.

சொற்கள் தரும் பொருள்கள் பற்றிக் கூறும்போது ரிச்சர்ட்ஸ் அவைகள் வரும் இடங்களுக்கேற்ப அவை பொருள் தருகின்றன என்றும் அவ்வாறு பொருள் தரும் பண்பும் சக்தியும் ஒரு இடத்தில் வரும் நிலையில் மட்டுமல்லாது அதற்கு முன்னால் வந்த இடங்களின் நிலையும் அதன் சக்தியை அதிகப் படுத்துகின்றன என்றும் கூறுவார். எனவே ஒரு சொல் அல்லது ஒரு தொடரின் முழுப் பரிமாணம் அதைப் போன்ற பிற தொடர்களையும் பொறுத்து அமைந்திருக்கின்றன எனக் கருதலாம். சில சங்க காலத் தொடர்களைப் படிக்கும்போது பிறவாசிரியர்கள் கூறிய, அதே போன்ற தொடர்களும் நம் அடி மனத்தைத் தாக்கி நிற்பதை நாம் அறிவோம். இந்நிலையில் ஒரு பாரம்பரியம் கொண்ட இலக்கியத்தின் வன்மையும் அதன் சக்தியும் ஏராளம் என எண்ணலாம்.

இத்தகைய அருமையான சொற்றொடர்களை வைத்துத்தான் கவிஞன் இந்த அற்புதமான பாடலை ஆக்கியுள்ளான். ஐந்தடிப் பாடல். அதில் முதல் அடி தும்பியைப் பற்றிய அருமையான தொடரால் ஆனது. மூன்றாவது அடியும் நான்காவது அடியும் அரிவையின் கூந்தலைப் பற்றியது. கூந்தல் தான் தலைமைச் சொல் ஆயினும் அரிவையைப் பற்றியே இத்தொடர் அழகுற வர்ணித்து நிற்கின்றது. பொதுவாக இத்தகைய பாடல்கள் தலைவன் தலைவியைப் பற்றியே புகழ்ந்து வர்ணித்து நிற்கும். கூந்தலைப் பற்றிக் கேட்க வேண்டியவன் அரிவையின் அழகையே வர்ணனை செய்வது இதனால்தான். ஐந்தடிகளில் மூன்றடிகள் மிக முக்கியமான நிலையில் உள்ளம் கவரும் பண்பில் உயர்ந்து நிற்பன. இது பாடலின் வெற்றிக்கு நன்கு துணைபுரிகின்றது. சங்க காலப் பாடல்கள் பலவற்றின்

வெற்றிக்குக் காரணம் இத்தகைய தொடர்கள்தான் என்பது இதனை மையமாகக் கொண்டு ஆய்பவர்களுக்குத் தெரியவரும்.

2.4.1.7 வினாவின் விவேகம்

தலைவியின் கூந்தலுக்கு நறுமணம் உண்டு. அதைவிட மணம் பொருந்திய மலர்கள் இல்லை என்பதே பாடலின் திரண்ட கருத்து. சாமிநாதையர் தன்னுடைய உரையில் காட்டியபடி எத்தனையோ பாடல்கள் கூந்தலின் நறுமணம் பற்றிக் கூறியுள்ளமை காணலாம். "எறிவளி கமழு நெறிபடு கூந்தல்" (குறு. 199) என்பார் பரணர். பாண்டியன் பன்னாடு தந்தான் "குவளை - குறுந்தாள் நாள்மலர் நாறும் - நறுமென் கூந்தல்" என்பார் (குறு. 272) "தண்ணிய கமழுந் தாழிருங் கூந்தல்" (நற். 137) என நற்றிணை பாடுவதும் காணத்தக்கது. இப்பாடல்கள் எல்லாம் நறுமணம் பற்றி இவ்வாறு பாடிநிற்க, இறையனார் இந்த எண்ணத்தைத் தும்பியின் வாயிலாக உறுதி செய்வது போலவும் அதனையும் ஒரு வினாவின் மூலம் வினவி நிற்பது போலவும் சந்தர்ப்பங்களை உருவாக்கி ஓகார எதிர்மறை வினாவைப் பயன்படுத்தி,

"நறியவும் உளவோ நீயறியும் பூவே"

எனக் கூறி ஐந்தாம் அடியை வினா வாக்கியமாகக் கொண்டு வந்து உணர்வூட்டி நிற்கிறார்.

கவிதைகளில் வினாக்கள் விளிச்சொற்களைப் போலவே உணர்ச்சியூட்டும் ஒரு இலக்கணக் கூறு என்பது முன்னரே கூறப்பட்டது. குறுந்தொகை 40 ஆவது பாடல் "யாயும் ஞாயும் யாராகியரோ" என்ற பாடலின் வெற்றியின் ஒரு காரணம் அது வினாவில் அமைந்திருப்பதே எனக் காட்டப்பட்டது. இதனைக், குறிப்பாக முன்னிலைப்படுத்திப் பாடும் பாக்களில் மிக அருமையாகக் காணலாம். சிலப்பதிகாரம், கம்பராமாயணம் போன்ற நூல்களில் ஏராளமான எடுத்துக்காட்டுகள் உள்ளன. நாட்டுப் புறப் பாடல்களும் இவ்வுத்தியை மிக அருமையாகக் கையாண்டுள்ளமை கண்கூடு.

"தேனோ திரவியமோ ?
தெவிட்டாத தெள்ளமுதோ ?
கோடைப் பலாச்சுளையோ ?
கொஞ்சவந்த ரஞ்சிதமோ ?"

போன்ற பாடல்கள் (தாலாட்டுப்பாடல்கள் ஐநூறு 235) ஏராளம். "அத்தை அடித்தாளோ - அலரிப்பூச் செண்டாலே", "அத்தை அடித்தாளோ - அண்ணன்மார் வைதாரோ; பாட்டி

அடித்தாளோ - பாட்டன்மார் வைதாரோ" போன்ற அடிகள் (மு. 73) ஏராளமாக உள்ளன. இத்தகைய வினாவைப் பயன்படுத்தித் தான் இறையனார் சிறந்ததொரு பாடலை ஆக்கி நிற்கிறார்.

"நறியவும் உளவோ" என்பதில் வரும் ஓகாரம் எதிர் மறையும் காட்டும், "ஓகாரம் வினாவொடு எதிர்மறைப் பொருளது" என்பர் ஐயர். பிரிநிலை வினாவே எதிர்மறை . . . . இரு மூன்றென்ப ஓகாரம்" என்பது தொல்காப்பியம் (252). உரையாசிரியர்கள் எதிர்மறைக்கும் வினாவுக்கும் தனித்தனியே உதாரணம் தருவர். ஆனால் இங்கு "ஓ" என்பது இரண்டையும் ஒரு சேரத் தந்து நிற்பது. "நறியவும் உளவோ" என்பது "நறியவை இல்லை" என்ற பொருளைத் தருவது. எனவே தலைவியின் கூந்தலுக்கு மிஞ்சிய நறுமணம் பொருந்திய பூக்கள் இல்லை என்பதை இத்தகைய எதிர்மறை வினா முறையில் கூறி நிற்கிறார் புலவர். இதனைக் கவிதையின் உருவ அமைப்பில் கண்ட ஒரு பண்பாகக் கொள்ள வேண்டும். ஒரே கருத்தை உணர்வுடன் கூறவே இவர் இத்தகைய உத்தியைக் கையாண்டார் எனக் கருதலாம்.

2.4.1.8 வரிசை மாற்றம்

இப்பாடலில் காணப்படும் அடிகளின் வரிசை முறையை ஆராய்ந்தால் வேறு ஒரு உண்மையும் புலப்படும். இறையனார் எத்தனை அளவுக்குக் கைதேர்ந்த ஒரு சொல்வினைக் கலைஞர் என்பது புலப்படும். சாமிநாதையர் முடிபு எனக் கூறும் போது "தும்பி, நீ அறியும் பூக்களுள் அரிவையின் கூந்தலைப் போல நறியவும் உளவோ? மொழிவாயாக" என வரிசைப்படுத்திக் கூறுவார். பாடலில் உள்ள வரிசைமுறை புறநிலை என்பதும் ஐயர் தருவது புதை நிலை என்பதும் காணத்தக்கது. புதை நிலையைக் கீழ்வருமாறு அமைக்கலாம்.

தும்பி (1) நீயறியும் பூவே (பூக்களில்) (2) கூந்தலின் (3) நறியவும் உளவோ (4) காமஞ் செப்பாது . . . . மொழிமோ (5). ஆனால் பாடலில் இறையனார் இந்த வரிசை முறையை மாற்றிப் பாடலில்,

தும்பி (1) மொழிமோ (5) கூந்தலின் (3) நறியவும் உளவோ (4) நீயறியும் பூவே (2)

என அமைத்துள்ளனர்.

1 2 3 4 5 ⇒ 1 5 3 4 2

இதற்குக் காரணம் முதலில் விளியையும் ஏவலையும் ஒரே வாக்கியத்தில் கொண்டுவந்து உரிய வேகத்தையும் விறுவிறுப்பையும் கொடுப்பதற்காகவே என எண்ணலாம். மேலும்

தும்பியின் பதில் மிக முக்கியமான நிலையில் உள்ளமை மற்றொரு காரணமாகும். பேச்சுத் தமிழிலும் நாமும்,

"டேய்! நீ சொல்லு. அவன் நல்லவனா, இல்லையா?" எனக் கேட்பது போன்ற நிலையே இங்கும் நிகழ்கின்றது. "டேய்! அவன் நல்லவனா இல்லையா? என்று நீ சொல்" என்பதன் மாற்றமே இது. அவன் சொல்லுவதுதான் முக்கியம் என்ற நிலையில் தான் முதலில் "நீ சொல்" எனக் கூறுகிறோம். எனவே இரு காரணங்களுக்காக இங்கே "காமஞ் . . . . . மொழிமோ" என்பதை முதலில் கொண்டு வந்து விடுகிறார் கவிஞர்.

அரிவையின் அழகும் கூந்தலும் மிக முக்கியமாக உள்ள நிலையில்தான் அதனை மூன்றாவது நான்காவது அடிகளில் வைத்து அதனை அடுத்து வினாவை அதன் பின்னால் வைத்து

"நறியவும் உளவோ நீயறியும் பூவே"

என இறுதி அடியையும் வேகத்துடன் அமைக்கிறார்.

முதல் இரண்டடிகளிலும் அதேபோன்று இறுதியடியிலும் வேகத்தையும் விறுவிறுப்பையும் கொண்டு வரும் நிலையில்தான் இத்தகைய மாற்றங்களைச் செய்துள்ளார் கவிஞர். முதல் அடியில் முன்னர்க் கூறியபடி அருமையான பெயர்த் தொடரைக் கொண்ட விளி. இரண்டாவது அடியில் வேகத்துடன் வரும் முன்னிலை ஏவல். மூன்றாவது நான்காவது அடிகளில் அருமையான நெஞ்சத்தைத் தொடும் பெயர்த்தொடர். ஐந்தாவது அடியில் சக்தி வாய்ந்த வினாத்தொடர் என ஒவ்வொரு அடிக்கும் ஒவ்வொரு உள்ளங்கவர் பண்பைக் கொண்டு வந்து பாடலை உணர்வூட்டும்படி செய்திருக்கிறார்.

இத்தகைய இடமாற்றங்கள் பற்றி முன்பு (அகத்தியலிங்கம் 1996) விளக்கப்பட்டுள்ளது. "கண்டனன் கற்பினுக் கணியை" எனக் கம்பன் இடம் மாற்றி நிற்பதும் "காய்கதிர்ச் செல்வனே கள்வனோ என் கணவன்" என இளங்கோவடிகள் மாற்றியிருப்பதும் பிறவும் சுட்டிக் காட்டப்பட்டன. இத்தகைய இடமாற்றங்கள் பலவேறு வகைகளில் கவிதைக்கு உணர்வூட்டி நிற்பனவாகும். இதனால்தான் இறையனாரும் வேண்டிய வரிசை முறைகளை வேண்டிய இடத்தில் வைத்துக் கவிதையின் பாடுபொருளை நம் உள்ளத்திலே படுமாறு கொண்டுவந்து வைக்கிறார். எதை எதை எப்படி எப்படி எங்கெங்கே கூறவேண்டுமோ, அதை அதை அப்படி அப்படி அங்கங்கு கூறுவதுதான் சிறந்த கவிதையின் பண்பு. இம்முறையில்தான் இறையனாரும் இப்பாடலை அமைத்துள்ளார்.

2.4.1.9 கலப்பு வாக்கியமா ?

இன்னும் நுணுகிப் பார்த்தால் வேறு ஒரு உண்மையும் விளங்கும். இப்பாடல் புதை நிலையில் ஒரே கலப்பு வாக்கியமா? அல்லது இரண்டு வாக்கியங்களால் ஆனதா என்ற ஐயமும் நம் மனத்தில் எழும். 'தும்பி' நீயறியும் பூக்களில் கூந்தலைவிட நறியவும் உளவோ என்பதைக் கூறு' என ஒரே கலப்பு வாக்கியமாக இருக்கலாம். இவ்வாறு இதனை உருவ ஆக்கம் செய்யாமல் இரண்டு வாக்கியங்களாக உருவாக்கியதன் காரணம் என்ன என எண்ணிப் பார்க்கலாம். நீண்ட நெடிய வாக்கியமாக ஆக்கினால் அது பாடலின் வேகத்தையும் விறுவிறுப்பையும் குறைக்கும். நீண்ட நெடிய தொடர்களின் பண்பு இது (அகத்தியலிங்கம் 1996). ஆனால் சிறு வாக்கியங்கள் வேகத்தைக் கூட்டும். விறுவிறுப்பை அதிகரிக்கும். இதனைப் பல கவிஞர்களிடம் காணமுடியும். எடுத்துக்காட்டாக ஒன்று தருவல். வள்ளுவர்.

> "கருமணியிற் பாவாய்நீ போதாயாம் வீழும்
> திருநுதற்கு இல்லை இடம்" (குறள் 1123)

என்ற பாடலில் இந்த உத்தியைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். "யாம் வீழும் திருநுதற்கு இடம் இல்லையாதலால் கருமணியிற் பாவாய் நீ போதாய்" என ஒரே கலப்பு வாக்கியத்தில் கூறவேண்டியதை ஆதலால் என்ற காரணம் காட்டும் சொல்லை நீக்கி விட்டு இரண்டு வாக்கியங்களாகக் கூறியுள்ளார். இதற்கு விளக்கம் எழுதும் பரிமேலழகர் "நின்னோடு ஒருங்கு இருக்க இடம் போதாமையின் நின்னினும் சிறந்த இவட்கு இடத்தைக் கொடுத்து நீ போவாயாக" எனக் கலப்பு வாக்கியத்தில் கூறுவது காண்க. பேச்சு வழக்கிலும்.

> நீ வந்தால் பணம் தருகிறேன்.

எனக் கூறுவதை விரைவும் அழுத்தமும் கருதி

> நீ வா – பணம் தருகிறேன்.

எனக் கூறுவது காண்க. எங்கு வேகமும் விறுவிறுப்பும் வேண்டுமோ அங்கு வாக்கியங்களின் நீளத்தைக் குறைத்து அல்லது சின்னஞ்சிறு வாக்கியங்களாக்கிக் கூறுதல் தமிழ் இலக்கியங்களில் ஏராளமாகக் காணமுடியும். கம்ப நாட்டாழ்வாரும்,

> "ஆர்த்தனர், களித்தனர், ஆடிப்பாடினர்
> சேர்த்தனர், தடித்தனர். . . . . . "

என்ற அடிகளில் (ம.சூ.ப. 27) இப்பண்பினைக் காட்டியுள்ளார். இது போன்றே இளங்கோவடிகளும் "முரசியம்பின, முழவதிர்ந்தன, முறையெழுந்தன பணிலம்" எனக் கூறுவதும் (மங்கல வாழ்த்துப் பாடல்) காண்க.

இறையனாரும் இப்பண்பு கருதியே "தும்பி . . . . கண்டது மொழிமோ" என்றும் "பயிலியது. . . . பூவே" என்றும் இதனை இரு வாக்கியங்களாக்கி வேண்டிய தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளார்.

2.4.1.1.6 விளியின் ஒளி

கவிதையின் ஆக்கத்திற்கு அதன் பாடு பொருளும் அது கொண்டிருக்கும் உருவமும் மிக முக்கியமானவை என்பது வெள்ளிடை மலையாகும். கவிஞனின் பரந்துபட்ட அனுபவம், உலகியல் நோக்கு, கவிதை உலகில் அவனுக்குள்ள பரிச்சயம், கவிதைப் பொருளைத் தேர்ந்தெடுப்பதில் அவனுக்குள்ள கைதேர்ந்த திறன், கவிஞனின் கற்பனை வளம், அவ்வளத்தினால் அவன் உள்ளத்தில் தோன்றுகின்ற அல்லது அவன் ஆக்கிக் கொள்ளுகின்ற பலவேறு நிகழ்ச்சிகள், சந்தர்ப்பங்கள், சூழ்நிலைகள், அனுபவங்கள் போன்றவை மிகமிக உதவிபுரிகின்றன. இதைப் போன்றே உருவ ஆக்கத்திலும் பலபல மொழிக் கூறுகள், பொதுவான மொழி நிலையில் அவனுக்குள்ள அறிவு, அவற்றைக் கையாளும் தனிப் பெரும் ஆற்றல், மொழி நிலையில் காணப்படும் பலவேறு உத்திகள் பற்றிய திரண்ட அறிவு, அவற்றைக் கவிதைகளில் பொருத்தமாகக் கையாளும் திறன், ஒவ்வொரு மொழிக் கூற்றிலும் மறைந்து கிடக்கின்ற தனித் தனி உணர்வுகளை எழுப்பும் பண்பினை அறிந்து நிற்றல், அவற்றை லாவகமாகக் கையாளும் திறமை என்றின்னோரன்ன பலவும் நல்ல உருவ ஆக்கத்திற்கு வழிவகுக்கும்.

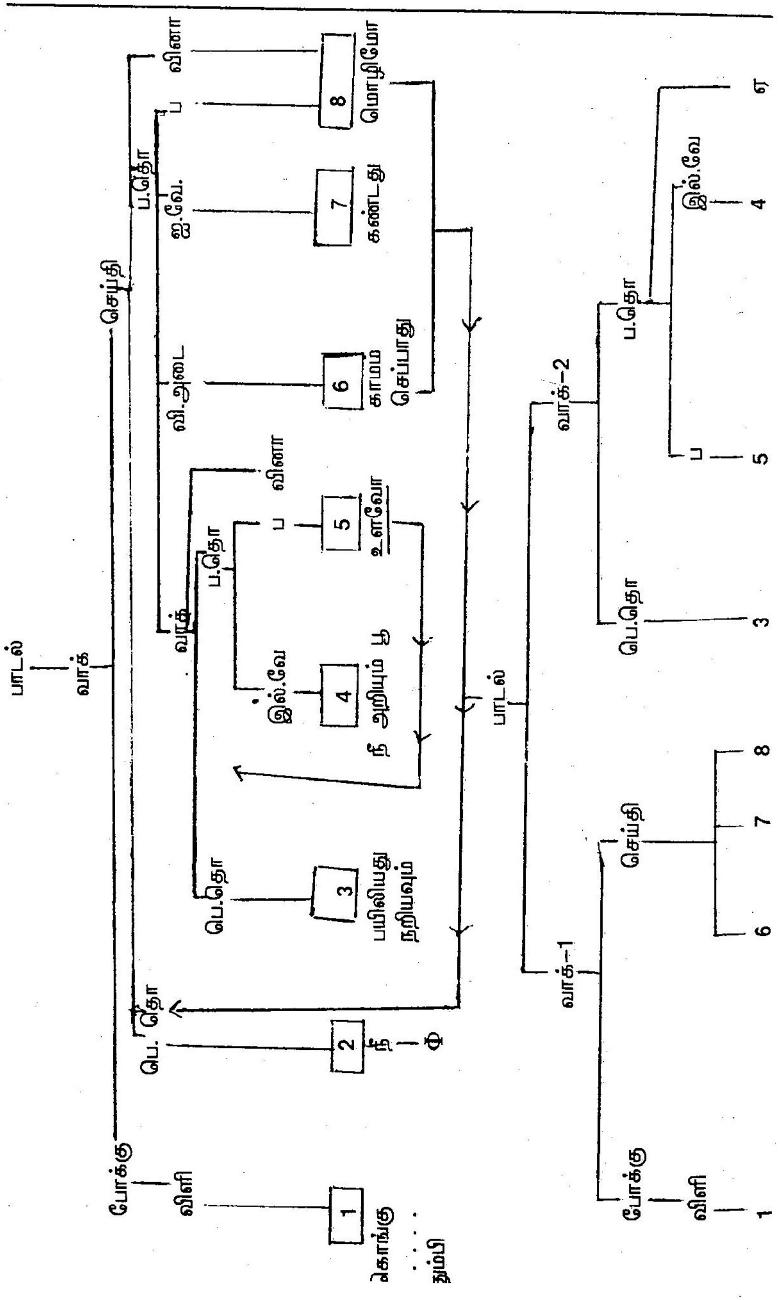
கவிஞனிடம் நல்ல கற்பனை வளமும் கவிதைக் கருவைத் தேர்ந்தெடுத்து நிற்கும் பண்பும் மட்டும் போதா. கவிதையில் காணப்படும் ஆகர்ஷண சக்தியும் அவற்றுடன் கைகோத்து நிற்க வேண்டும். நல்ல ஒரு கவிதையின் ஆக்கத்திற்கு யாப்பு மிகமிக முக்கியமானது. பாட்டின் அசைவுக்கு, ஓட்டத்திற்கு இது மிகமிக வேண்டிய ஒன்று. உரைநடையிலிருந்து கவிதையைப் பிரித்து நிற்பதே ஓசை நயமும் அதனைக் காட்டும் யாப்புந்தான். யாப்புப் பற்றித் தமிழ்ப் புலவர்களும் அறிஞர்களும் பரக்க ஆராய்ந் துள்ளனர். ஆனால் கவிதையாக்கத்திற்கு இவை மட்டும் போதா. பாட்டில் காணப்படும் மொழியமைப்பும் மிகமிக முக்கியமான

ஒன்றாகும். இதுபற்றி நம்முன்னோர்கள் அதிகமாக ஆராய்ந்தார்கள் இல்லை.

கவிதையின் உருவ ஆக்கத்தில் எத்தனையோ உத்திகள், மொழி உத்திகள், மொழியமைப்பின் வாயிலாக வரும் உத்திகள் உள்ளன. சிறந்த, பொருத்தமான வாக்கிய உருவங்கள், அவற்றில் காணப்படும் சொற்றொடர்கள், அவற்றில் காணப்படும் சொற்கள் போன்றவையும் கவிதையின் உருவ ஆக்கத்திற்கு உதவுகின்றன. தமிழ்க் கவிதையின் உருவ ஆக்கத்திற்கு மெருகூட்டி நிற்பன பலவேறு இலக்கணக் கூறுகளும் ஆகும். இத்தகைய இலக்கணக் கூறுகளை லாவகமாகப் பயன்படுத்தித்தான் நம்முடைய புலவர் பெருமக்களும் கவிஞர்களும் சிறந்த பாடல்களை, நல்ல கவிதைகளை உருவாக்கியுள்ளனர். இத்தகைய இலக்கணக் கூறுகளில் ஒன்றுதான் விளி. விளித்தொடர்கள் கவிதைகளின் உருவ ஆக்கத்திற்கு எத்தனை அளவிற்கு வளம் சேர்க்கின்றன என்பது பற்றிப் பொதுவாக ஆராயப்பட்டது. இவ்விளித் தொடர்களை முன்னே வைத்துக் கவிதைகளை ஆக்கிய கவிஞர்கள் ஏராளம். இன்னும் குறிப்பிட்டுச் சொன்னால் தமிழ் இலக்கியக் கர்த்தாக்களின் பெரும்பான்மையினர் இவற்றைப் பயன்படுத்தி வெற்றி கண்டுள்ளனர். இலக்கண உலகில் இவ்விலக்கணக் கூறு அத்துணை முக்கியமாகக் கருதப் படவில்லையாயினும் தமிழ்ப்பாடல்களில், கவிதைகளில் மிகச் சிறந்த இடத்தை இது பெற்று நிற்கின்றது. கவிதைகளின் தொடக்கத்திலும் நடுவிலும் இறுதியிலும் என இன்னோரன்ன பல இடங்களிலும் எங்கும் நீக்கமற நின்று கவிதையாக்கத்திற்குத் துணைபுரிகின்றது. விளித் தொடர்களாலேயே ஆக்கப்பட்ட கவிதைகளும் ஏராளமாக உள்ளன. இறைவனை ஏத்தும் பல பாடல்கள் இப்பண்பைக் கொண்டு காணப்படுகின்றன. வள்ளலார் பாடிய "வெண்ணிலாக் கண்ணி", "ஊதூது சங்கே" போன்றவை விளித்தொடர்களால் ஆன பாடல்கள்.

இந்நிலையில் "கொங்கு தேர் வாழ்க்கை அஞ்சிறைத் தும்பி" என்ற ஆகர்ஷண சக்தி மிக்க ஒரு விளியாலே தொடங்கி நிற்கும் குறுந்தொகைப் பாடலின் வெற்றிக்கு ஒரு காரணம் இத்தகைய சிறந்த விளித்தொடர் என்று கூறலாம். இவ்விளித்தொடர்கள் பற்றி மேலும் ஆராய்ந்தால் அவற்றின் முழுவீச்சும் கவிதை உருவ ஆக்கத்தில் அவற்றின் முழுப்பங்கும் அவை உள்ளத்திலும் உணர்விலும் ஏற்படுத்தும் முழுத்தாக்கமும் அதனால் ஏற்படும் கவிதையின் சிறப்பும் நன்கு தெரியவரும்.

பாடலின் உருவ ஆக்கத்தை அடுத்தப் பக்கத்தில் உள்ளவாறு காட்டலாம்.


பாடல்
வாக்
போக்கு
விளி
செய்தி
பெ. தொ
ப.தொ
வி.அடை
ஐ.வே.
ப
வினா
இல்.வே
கொங்கு
தும்பி
நீ
பயிலியது
நறியவும்
அறியும் பூ
உளவோ
காமம்
செப்பாது
கண்டது
மொழிமோ
வாக்–1
வாக்–2
ஏ

3

சங்க இலக்கியங்கள் - ஒரு சொல் விளிகள்

3.0 ஒரு கண்ணோட்டம்

சங்க இலக்கியங்கள் உலக இலக்கியங்களில் ஒன்று. பண்டைத் தமிழ் மக்களின் பண்பாடு காட்டும் மொழிச் சின்னங்கள். ஆன்று அவிந்து அடங்கிய சான்றோர்கள் பாடி வைத்த சாகா வரம் பெற்ற நம்முடைய பரம்பரைச் சொத்து. 2384 பாடல்களையும் 26350 அடிகளையும் கொண்டு எத்தனையோ நூற்றாண்டுகளாக நின்று நிலவும் வாழ்வும் வளமும் வரலாறும் பெற்றவை.

மேலும் தமிழ் மொழிக்கே உரிய சில பண்புகளையும் சிறப்புகளையும் பெற்று நிற்பவை. ஹீப்ரு, சமஸ்கிருதம் போன்ற மொழிகளின் பழமையான இலக்கியங்கள் கடவுளரைப் பற்றிப் பேசியிருக்க, இம் மொழி இலக்கியங்கள் மனிதனைப் பற்றியே பேசியவை. கிரேக்க மொழியில் ஹோமர் போன்ற ஆசிரியர்களின் முதல் இலக்கியங்கள், அரசர்களையும் தலைவர்களையும் பாடிப் புகழ்ந்திருக்கத் தமிழ் மொழி இலக்கியங்கள் அவர்களை மட்டுமன்றித் தனி மனிதர்களின் வாழ்க்கை பற்றியும் ஆசாபாசங்கள் பற்றியும் பரக்கப் பாடியிருப்பது காணலாம்.

கிரேக்க இலக்கியங்களின் இரண்டாவது கட்டம்தான் உணர்ச்சிப் பாடல்கள். கி.மு. 8,9 ஆவது நூற்றாண்டுகளில் காப்பியங்களும் கி.மு. 6,7 ஆவது நூற்றாண்டுகளில் உணர்ச்சிப் பாடல்களும் கி.மு. 5,4 ஆவது நூற்றாண்டுகளில் நாடகங்களும் வழக்கில் வந்தவை. முதல் கட்டத்தில் எழுந்த காப்பியங்கள் செல்வச் சீமான்களைப் பாடி மகிழ்ந்தவை. இதன் பின்னர்தான் தனி மனிதர்களின் தனிப் பண்புகள் பற்றிப் பேசும் உணர்ச்சிப் பாடல்கள் தோன்றின. ஆனால் சங்க நூல்களோ அரசர்களைப் பற்றிப் பாடியிருப்பினும் பெருவாரியாக மனிதர்கள் பண்பு (அகம்) பற்றிப் பாடியவை. புறப்பாடல்களில் கூட, பல பாடல்கள் பொது உண்மைகள் பற்றிப் பேசுபவை. (அகத்தியலிங்கம்: 1997)

சிறந்த கவிதைகள் பற்றிப் பேச வந்த மேனாட்டு அறிஞர்கள் பலர் "சிறந்த செம்மாந்த எண்ணங்களைச் சீரிய முறையில் கூறும் சொல்லோவியங்களே சிறந்த கவிதைகள்" என்பர். இந்தப் பண்பினைப் பண்டைத் தமிழ்ச் சான்றோர்கள் நன்கு அறிந்திருந்தனர். சங்கப் புலவர்கள் பாடிச் சென்ற ஒவ்வொரு பாடலும் இவ்விலக்கணத்திற்கு வழி வகுத்துள்ளது போன்று காணப்படுகின்றது. அகமாயினுஞ்சரி, புறமாயினுஞ்சரி, மனித நாகரிகத்தின் மாபெரும் மகத்தான எண்ணங்களைச் சின்னஞ்சிறு சொல்லோவியங்களாகச் சீரிய முறையில் ஆக்கி நிற்கும்.

செம்மாந்த சீரிய எண்ணங்கள், சிறந்த உயிரோட்டம் உள்ள வடிவ அமைப்பு, இவை இரண்டும் சிறந்த கவிதைக்கு இன்றியமையாத பண்புகள். பல நூற்றாண்டுகளாக வாழ்வாங்கு வாழ்ந்த தமிழ் மக்களின் மகத்தான எண்ணங்களையும், மாண்பு மிக்க அவர்களின் வாழ்க்கைச் சித்தாந்தங்களையும் செம்மாந்த செயற்பாடுகளையும் சீரிய வாழ்க்கை முறையினையும், இரண்டறக் கலந்து நின்ற சிறந்த இரு உள்ளங்களின் கள்ளமில்லாத காதல், கற்பு வாழ்க்கையினையும், அத்தகைய இரு உள்ளங்களோடு பின்னிப் பிணைந்து வாழ்ந்த பல்வேறு மாந்தர் களையும் உலகியல் வழக்கினும் நாடக வழக்கினும் பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கமாக்கி நின்ற இலக்கியங்களே சங்க இலக்கியங்கள்.

தமிழ்க் கவிதைகளின் உருவ ஆக்கம் பற்றிய நூலே இதுவாதலில் சங்க இலக்கியத்தின் பாடுபொருள் பற்றிப் பரக்கப் பேசுதல் இதன் கருத்தன்று. உருவ ஆக்கத்திற்கு வேண்டிய இடங்களில் மட்டுமே பாடுபொருள் பற்றிக் குறிப்பிடப்படும். கருவும் உருவும் அல்லது வடிவமும் ஒன்றை மற்றொன்று பின்னிப் பிணைந்து நிற்கின்ற நிலையில் இரண்டும் பேசப்படுகின்றன. நல்ல கவிதைக்கு இவை இரண்டுமே இரு கண்கள் போன்றவை. இரண்டும் ஒரே நாணயத்தின் இருபுறங்கள். இவ்விரண்டும் உயிரும் உடலும் போன்றவை. உயிரின்றி உடல் இல்லை. உடலின்றி உயிர் இல்லை. நாணயத்தின் ஒருபுறம் இல்லையேல் அது செல்லாக்காசு. எந்த ஒரு நல்ல கவிதைக்கும் பாடுபொருளும் வடிவ அமைப்பும் மிக மிக முக்கியமானவை.

3.1 விளித்தொடர்கள்

சிறந்த பாடுபொருளைக் கொண்ட சங்க இலக்கியங்கள், அவற்றின் உருவ ஆக்கத்திலும் சிறந்து விளங்குகின்றன என்பது முன்னரே காட்டப்பட்டது. யாப்பு வடிவம், பாடலில் காணப்படும் மொழியமைப்பு வடிவம் போன்றவற்றில் சங்க

இலக்கியங்களும் பிறவும் எவ்வாறு உள்ளன என்பது முன்னர் ஓரளவு சுட்டிக் காட்டப்பட்டது. வடிவ அமைப்புக்கு வேண்டிய பல்வேறு கூறுகள் பற்றியும் விவாதிக்கப்பட்டது. தமிழ்க் கவிதையின் உருவ ஆக்கத்தில் தமிழ் மொழியில் காணப்படும் பல்வேறு இலக்கணக் கூறுகள் எத்தனை அளவுக்கு முக்கியமான ஒரு பங்கினை வகித்து வருகின்றன என்பது, முதல் அதிகாரத்தில் காட்டப்பட்டது. அதை அடுத்துக் குறிப்பாகத் தமிழ் இலக்கிய உலகில், கவிதை உருவ ஆக்கத்தில் விளிச் சொற்களின் பங்கும் ஆராயப்பட்டது. இந்த நிலையில் சங்க இலக்கியப் பாடல்களில், அவற்றின் உருவ ஆக்கத்தில் விளிச் சொற்கள் எத்தனை அளவுக்கு மிகச் சிறந்த பங்கினை வகிக்கிறது என்பதை விளக்கமாக ஆராய்தலே இப்பகுதியின் நோக்கம். அதை ஒட்டிவரும் பிற கூறுகளும் பல இடங்களில் ஆராயப்படும்.

எந்த ஒரு கவிதையாயினும் வாசிப்போனின் உள்ளத்தை ஈர்த்து அவன் கவனத்தை இழுத்து நிறக வேண்டியது அவசியமாகும். இதனால் சிறந்த கவிஞர்கள் வாசகனின் உள்ளத்தைக் கவரும் நிலையில் பல்வேறு கவிதைப் பண்புகளைக் கவிதையில் கொண்டுவந்து கவிதைக்கு ஒரு வாழ்வையும் வளத்தையும் அளித்து அழியாப் புகழையும் தேடிக் கொள்ளுவர். கவிதையின் தொடக்கமே மிகச் சிறந்த முறையில் அமைந்து வாசிப்போனின் உள்ளத்தை ஈர்த்துக் கவிஞன் கூறும் கவிதைச் செய்தியை நன்கு உணர்ந்து மகிழ்ந்து நிற்குமாறு செய்யும்படி அமைதல் வேண்டும். இத்தகைய ஒரு இன்றியமையாத பண்பையும் சங்க இலக்கியக் கர்த்தாக்கள் நன்கு அறிந்திருந்தனர். பல்வேறு உத்திகளைக் கையாண்டு, உள்ளத்தைத் தொடுமாறு கவிதைகளை ஆக்கிச் சென்றுள்ளனர் அவர்கள்.

இது போன்றே உள்ளத்தைத் தொடும் நிலையில் உள்ள உத்திகளில் விளிச் சொறகளும் விளித் தொடர்களும் ஒன்று. விளிச் சொறகளுக்கும் விளித் தொடர்களுக்கும் உரிய சில சக்திகள், அவற்றின் ஈர்ப்புப் பண்புகள் பற்றி முன்னரே ஆராயப் பட்டுள்ளன. இந்நிலையில் சக்தி வாய்ந்த சிறந்த விளித் தொடர்களைக் கவிதைகளில் ஆங்காங்கே கொண்டு வந்து வாசகர்களின் உள்ளத்தில் ஒரு நல்ல எதிர்பார்ப்பையும் எழுச்சி மிகுந்த கவிதை உயிரோட்டத்தையும் கொண்டு வந்து நிறுத்துகின்றனர்.

3.1.2 விளித் தொடர்களின் ஆட்சி

சங்க இலக்கியங்களில் சிறந்த பாடல்கள் எனக் கருதப்படும் பல பாடல்களில் விளித் தொடர்களின் ஆட்சியை நன்கு

காணமுடியும். முன்னரே குறுந்தொகை இரண்டாவது பாடலில் காணப்படும் 'கொங்குதேர் வாழ்க்கை அஞ்சிறைத்தும்பி' என்ற விளித் தொடர் எத்தனை அளவுக்குச் சிறந்து விளங்குகிறது என்றும் அதன்கண் காணப்படும் சொற்றொடர்களும் சொற்களும் அப்பாடலின் வெற்றிக்கு எத்தனை அளவுக்குத் துணை போகின்றன என்றும் விரிவாக விளக்கப்பட்டது. அகப் பாடல்களில் தோழி, மடந்தை, அரிவை, அன்னை, அன்னாய், தோளாய், நுதலாய், இகுளை, இழை, சேயிழை, வளையோய், நாட, சாரனாட, மகிழ்ந, வெற்ப, ஐய, பெரும, பாக, துறைவ, பாண, வேல, யாழ போன்ற விளிச் சொற்களைப் பொருத்தமான இடங்களில் பொருத்திக் கொண்டு வந்து பாடலின் ஆகர்ஷண சக்தியை அதிகரித்து நிற்பது காணத்தக்கது. இதைப் போன்றே புற இலக்கியங்களும் பல்வேறு விளிகளைப் பயன்படுத்தி நிற்கின்றன. பேக, மருக, பெரும, பாண, மைந்த, மார்ப, மெய்ம்மறை, கிழவ, கணவ, கொற்றவ, குருசில், அண்ணல், ஆன்றோள் கணவ போன்ற பல்வேறு விளிச் சொற்களைப் பயன்படுத்தி விளித்துப் பாடும் நிலையைக் காணலாம். புறநானூறு, பதிற்றுப் பத்து ஆகியவை ஒருவர் கூற்றாகவே உள்ள நிலையில் இவற்றையும் நாடகப் பாணியில் அமைந்தனவே எனக் கூறுவார் மீனாட்சி சுந்தரன். (T.P.M.SBI P. 34)

சங்க இலக்கியங்களில் ஏராளமான விளிச் சொற்களைக் காணலாம். நானூறு பாடல்களைக் கொண்ட குறுந்தொகையில் இருநூறுக்கும் அதிகமான பாடல்கள் விளிச் சொற்களைக் கொண்டுள்ளன. அகநானூற்றிலும் 90க்கும் அதிகமான பாடல்கள் இத்தன்மையவே. நற்றிணையில் மிக அதிகமான பாடல்கள் விளிகளைக் கொண்டுள்ளன. பதிற்றுப் பத்திலும் ஏராளமான விளிச்சொற்கள். ஒரு பாடலிலேயே ஏழு, எட்டு, ஒன்பது, பத்து என அதிகமான எண்ணிக்கையில் இவற்றைக் காணமுடியும்.

3.1.3 "அம்ம கேட்பிக்கும்"

"அம்ம கேட்பிக்கும்" என்பார் தொல்காப்பியர். (சொல், இளம். 271). இது கேட்பிக்கும் பொருளில் வரும். விளியின் முக்கியத்துவத்தை உணர்ந்தே சங்க காலப் புலவர்கள் "அம்ம" என்ற இடைச் சொல்லையிட்டும் பாடல்களுக்கு உகந்த ஒரு ஈர்ப்புத் தன்மையை அளித்துள்ளனர். படிப்போர், கேட்போர் கவனத்தை ஈர்க்கும் தன்மை கொண்டது இது. அம்ம என்பது தனியாக நின்றும் விளிச்சொற்களுடன் இணைந்து நின்றும் கேட்பிக்கும் பணியைச் செய்கின்றது. விளியுடன் கலந்து நின்று விளிச் சொற்களின் சக்தியையும் உயர்த்தி நிற்பது இது. "அம்ம

வாழி தோழி'' எனத் தொடங்கும் பலபாடல்கள் சங்க இலக்கியங்களில் உள்ளன. "வாழி என் ஆருயிர்த் தோழியே கேட்பாயாக" எனப் பொருள் எழுதுவர் (அகம்.245). இவ்வாறு வருவதே அதிகமாக உள்ளது. ஐங்குறுநூற்றில் 'அம்ம வாழி தோழி' எனத் தொடங்கும் பாடல்கள் பல உள்ளன.. அம்மூவனார் எழுதிய தோழிக்குரைத்த பத்தும், கபிலர் எழுதிய அம்மவாழி பத்தும் இத்தொடரையே தொடக்கமாகக் கொண்டுள்ளன. சின்னஞ்சிறிய பாடல்களுக்கு இவை சிறந்த வொரு தொடக்கமாக நின்று, கேட்போர் கவனத்தை இழுக்கும் நிலையில் உள்ளன.

விளிச் சொற்களுடன் மட்டுமன்றித் தனியாகவும் இது வரும் என்று குறிப்பிடப்பட்டது. எந்தெந்த இடங்களில் முக்கியமான கருத்துக்களைக் கூறக் கவிஞன் விரும்புகிறானோ அங்கு எல்லாம் இதனை இட்டுக் கூறுவது காணத்தக்கது. அரசனின் படை எடுப்புக்குப் பயந்து நிற்கும் பகையரசர்களுக்கு "இன்னாதம்ம வதுதானே'' (பதி: 83. 6) எனக் கூறுவது இது கருதியேயாகும். 'அம்ம' என்ற சொல்லையடுத்து வருவன முக்கியமாக உள்ள நிலையில்தான் இச்சொல் கையாளப்படுகின்றது. இதே நிலையை இடையில் வரும் விளிச் சொற்களிலும் காணலாம். "வழி நாட டங்கலர், அம்ம வாழி, தோழி" (அகம்.127) எனக் கூறுவது காணத் தக்கது. இதன் பின்னர் வருவது முக்கியமான செய்தி. சங்க இலக்கியங்களில் 'அம்ம' 140க்கும் மேலான இடங்களில் வந்துள்ளது.

3.1.4 கூற்று

சங்க இலக்கியங்களில் விளிகளையும் விளித்தொடர்களை யும் அவை போன்றே முன்னிலை வினைகளையும் அதிகமாகக் காண்பதற்கு ஒரு காரணம் இவ்விலக்கியங்கள், அதிலும் அக இலக்கியங்கள், கூற்று வடிவில் உள்ளன என்பது ஆகும்.

கூற்று என்பது ஒருவர் கேட்கும்படியாக மற்றொருவர் கூறுவது போன்று பாடல்களை அமைப்பது. இதனால் தான் "பிரிவிடை ஆற்றாளெனக் கவன்ற தோழிக்குக் கிழத்தி உரைத்தது'' (குறு.4) போன்று உரையாசிரியர்கள் எழுதிச் செல்லுகின்றனர். இவ்வாறு பாடுவதைச் சங்க இலக்கியக் கர்த்தாக்கள் (அகப்பாடல்களில்) ஒரு உத்தியாகவே கையாண்டனர்.

இதுபற்றிப் பல அறிஞர்கள் கூறியுள்ளனர். மீனாட்சி சுந்தரன், வரதராசன் போன்ற பலர் இதுபற்றிக் கூறும்போது இவை நாடகப் பாங்கு கொண்டு அதிலும் நாடகத் தன்மையில் ஒருவர் பேசும் தன்மை கொண்டு (Dramatic monologue) விளங்குகின்றது எனக் குறிப்பிடுவர். மீனாட்சி சுந்தரன் அகப்

பாடல்கள் மட்டுமன்றிப் புறப் பாடல்களும் இத்தகையனவே என்று கூறிப் புறநானூற்றை எடுத்துக் காட்டுவார். (1961, P.34) அரசர்களை முன்னிறுத்தி அவர்களைப் புகழ்ந்து பாடுவது போன்று பாடுகிற நிலையில்தான் அவைகளும் நாடகத் தன்மை கொண்டு காணப்படுகின்றன என எண்ணலாம். புறநானூற்றில் அரசர்களைப் பாடிய பாடல்களே ஏராளம். இதே நிலைதான் பதிற்றுப் பத்திலும். பதிற்றுப் பத்தில் அத்தனை பாடல்களும் அரசர்களைப் புகழ்ந்து பாடியவை. இந்நிலையில் அவை, ஒருவரே பேசுவது போல அமைந்துள்ளன.

இத்தகைய ஒரு நிலை நிச்சயமாகப் பாடல்களின் ஈர்க்கும் சக்தியைக் காட்டி நிற்கும். கவிஞன் தன்னுடைய வாயால் கூறுவதற்கும் பாத்திரங்களின் வாயால் கூறுவதற்கும் வேறுபாடுண்டு. பின்னதில் உள்ள வலிவும் வனப்பும் முன்னதில் இரா. இதனால்தான் நாடகங்கள் பிற இலக்கிய வகைகளை விடக் கேட்போர் உள்ளத்தில் சென்று உறையும் நிலையில் உள்ளன. சிறுகதை, பெருங்கதைகள், புதினம் போன்ற இலக்கியங்களில் பல்வேறு பாத்திரங்களை அமைத்துக் கதையை அவர்கள் வாயால் கொண்டு செல்லுவதன் காரணம் இதுவே. இந்த நிலையில் சங்ககால இலக்கியங்கள் படிப்போர் உள்ளத்தில் சென்று உறையும் நிலையில் உள்ளன எனக் கருதலாம். ஓரே நடிகரைக் கொண்ட நாடகப் பாங்கு எனக் கூறுவதன் காரணம் இதுதான். (அகத்தியலிங்கம் 1996) இந்நிலையில் இதனை ஒரு கவிதை உத்தியாகவே கொண்டுள்ளனர்.

3.1.5 பொதுச்சார்பு நிலையும் கூற்று முறையும்

பொதுவாகக் கவிதைகளைப் பற்றி ஆராய்கினறவர்கள் கவிதைகள் அல்லது இலக்கியங்கள் பொதுச்சார்பு நிலை (Objectivity) கொண்டிருக்க வேண்டும் எனக் கூறுவர். எந்த ஒரு கவிதையும் தற்சார்பு நிலை (Subjectivity) கொண்டிருத்தல் கூடாது எனக் கூறுவர். இது பற்றி முன்னரும் குறிப்பிடப்பட்டது.

பொதுச்சார்பு நிலை என்பது கவிஞன் தன்னுடைய விருப்பு வெறுப்புக்களைக் கவிதையில் கொண்டு வராமல் சொல்ல வேண்டியதைப் பொதுவாகக் கூறி நிற்றல். ஆனால் தற்சார்பு நிலையோ இதற்கு நேர்மாறானது. கவிஞன் தன்னுடைய விருப்பு வெறுப்புக்களைத் தன்னுடைய கவிதையில் ஏற்றிக் கூறுதல். இதுபற்றிக் கூறும் ஆசிரியர் ஒருவர் (MHA: 115),

"A subjective work is one in which the author incorporates his own experiences or projects his personal disposition,

judgements, values and feeling. An objective work is one which the author simply presents his invented situation or his fictional characters and their thoughts, and feelings and actions, himself, seemingly remaining detached and non-committal"
எனக் கூறுவார்.

பொதுவாகச் சிறந்த கவிதைகள் எனக் கருதப்படுபவை பொதுச்சார்பு நிலையுடையவையே. கிரேக்க இலக்கியங்களைப் பற்றிக் கூறுபவர்கள் அவை சிறந்து விளங்குவதற்கு ஒரு காரணம் பொதுச்சார்பு நிலையைக் கொண்டிருப்பதுதான் எனக் கருதுகின்றனர். கிரேக்கக் கவிதைகள் பற்றிக் கூறும் ஸ்லேகல் அவை "ideal" என்றும் "objective" என்றும் "disinterested" "impersonal" என்றும் பலபடக் கூறுவார். (Wellek, 1970. 11)

இதே நிலையைத் தான் சங்க இலக்கியங்களில், சிறப்பாக அக இலக்கியங்களில் காணுகிறோம். சங்க காலக் கவிஞர்கள் தாங்கள் ஆக்கிய அக இலக்கியங்களைப் பொதுச்சார்பு நிலையிலேயே ஆக்கி நின்றனர். தங்களுடைய சொந்த ஆசைகளையும் எண்ணங்களையும் அகப்பாடல்களில் திணித்தது இல்லை. எந்தவொரு கருத்தையும் அவர்கள் கூறுவது போன்று அவர்கள் கூற விரும்பவில்லை. எல்லாவற்றையும் கதை மாந்தர்கள் கூறுவதாகவே கூறுவது காணத்தக்கது. இதற்காக இவர்கள் கண்ட ஒரு அருமையான கவிதை உத்திதான் கூற்று என்ற உத்தி. எந்த ஒரு எண்ணத்தையும் சங்க அக இலக்கியங்கள் பாத்திரங்களின் வாயிலாகவே கூறி நிற்கும். ஆசிரியனின் தலையீட்டையோ அல்லது பேச்சையோ அல்லது அவனுடைய ஆசையையோ ஆதங்கத்தையோ அப்பாடல்களில் காண முடியாது.

இதுபற்றிக் கூறும் காலரிட்ஜ், கவிஞர்கள் தங்களுடைய வாயினால் பேசுவதை விடப் பாத்திரங்களின் வாயால் பேசுவதே சிறந்தது என்றும் இதுவே தனக்குப் பிடித்தது என்றும் கூறுவார். இதுபற்றிக் கூறும் வெல்லக் "Coleridge's general preference is always for objective presentation, for characters speaking in their own voice" எனக் குறிப்பிடுவார். (Wellek: ibid. P. 178).

பத்தொன்பதாவது நூற்றாண்டில் கூறப்பட்ட இதே கருத்தினைத்தான், 2500 ஆண்டுகளுக்கு முன்னர்த் தோன்றிய சங்க இலக்கியங்களில் காணுகிறோம். இத்தகைய சிறந்த ஒரு கவிதைப் பண்பினைக் கூற்று என்ற அருமையான உத்தியினால் அற்புதமாக அன்றே கொண்டு வந்துள்ள பெருமை சங்க

இலக்கியக் கர்த்தாக்களைச் சாரும். இதுபற்றி வேறு ஒரு இடத்திலும் விவாதிக்கப்பட்டுள்ளது. (அகத்தியலிங்கம் 1997, 187-203)

3.1.6 சான்றோர்கள்

சங்க காலக் கவிஞர்கள் சான்றோர்களாகவே வாழ்ந்தவர்கள். சான்றாண்மையும், பெருந்தன்மையும் பெருமாண்பும் கொண்டவர்கள். லான்ஜினஸ் போன்றவர்கள் "பெரிய அறிஞர்களின் பெரிய உள்ளங்களிலிருந்துதான் பெருமையான கவிதைகள் பிறக்கின்றன" என்று கூறுவதற்கேற்ப ஆன்றவிந் தடங்கிய கொள்கையும் கோட்பாடும் கொண்டவர்கள். "poetry is the record of the best and the happiest moments of the happiest and best minds" என்பார் ஷெல்லி (Defence of poetry line 1030). மேலும் இவர் The poets are "men of the most spotless virtue the most consummate prudence the most fortunate of men" என்பார் (Wellek, 1970:124). இந்த நிலையில் காதல் வாழ்க்கையைத் தாங்கள் நேரடியாகக் கூறுவதைவிடவும் கதை மாந்தர்களின் வாயிலாகக் கூறுவதே பொருத்தம் என்ற எண்ணத்திலும் இத்தகைய ஒரு உத்தியைக் கையாண்டிருக்கலாம். ஆன்றவிந்தடங்கிய நிலையில் தங்களைத் தங்கள் கவிதையில் காட்டிக் கொள்ளலாகாது என்றும் கவிதைக் கருத்துக்களும் கருக்களும் முக்கியமேயன்றித் தாங்கள் முக்கியமில்லை என்ற ஏற்றமிகு எண்ணமும் அவர்களுக்கு இருந்திருக்கலாம்.

3.1.7 ஒருங்கிணைந்த ஒப்பற்ற கொள்கை

அக இலக்கியங்களை நன்கு ஊன்றிப் பார்க்கும்போது பேருண்மை ஒன்று விளங்கும். சங்க இலக்கியங்கள் அதிலும் குறிப்பாக அக இலக்கியங்கள் எந்த ஒரு தனி மனிதனுக்கும் முக்கியத்துவம் கொடுத்தது இல்லை. இதுபோன்றே ஆசிரியர்களும் தங்களுடைய எண்ணத்தைப் புகுத்தித் தங்களுக்கும் முக்கியத்துவம் கொடுத்தது இல்லை. பொதுமைப் பண்பும் மனிதனுக்குரிய உணர்வுகளும் உணர்ச்சிகளுமே முக்கியத்துவம் அடைந்து நிற்பதைக் காண்கிறோம். கவிஞர்கள் அல்லது படைப்பவர்கள் என்ற நிலையிலும் பாடப்படுபவர்கள் என்ற நிலையிலும் ஒரு ஒருங்கிணைந்த பொது நிலையிலேயே இப்பாடல்கள் ஆக்கப்பட்டுள்ளன.

இந்த எண்ணம் அவர்கள் பாடலில் எங்கும் நிறைந்திருந்தது எனக் கருத இடம் உண்டு. அகப் பாடல்களில் இவர்கள் எந்தத் தனி மனிதனையோ அல்லது தனி ஒரு தலைவனையோ

தலைவியையோ பாடியது இல்லை. மேனாட்டினரைப் போன்று அவர்கள் அச்சில்லிஸ் அல்லது ஆகமெம்னான் அல்லது ஒரு ஆண்டிகான் பற்றிப் பேசியது கிடையாது. வெள்ளிவீதியார் கூடப் பொதுமைப் பண்பையே பேசினாரே அன்றித் தன்னுடைய சொந்த விருப்பு வெறுப்பாகக் காட்டிக் கொள்ளவில்லை. காதலன் பிரிவு, காதலி துயரம், பொறுக்கவொண்ணா நிலையில் காத்திருந்து ஏங்குதல் போன்ற பொதுமைப் பண்புகளை மையமாக்கி நின்றார்களேயன்றித் தனி ஒரு மனிதனைப் பற்றிப் பேசியது இல்லை. இந்நிலையில் அவர்கள் கருத்துக்களுக்கும் உணர்வுகளுக்கும் உணர்ச்சிகளுக்கும் முக்கியத்துவம் கொடுத்துப் பாடலை ஆக்கினார்களே யன்றித் தனி மனிதனைப் பற்றிப் பேசினார்களில்லை. எனவே கவிதை நிலையிலும் தனி மனிதன் இல்லை. வெற்பன், துறைவன், மடந்தை, போன்றவை பொதுப் பெயர்களே. கவிதைக்காக ஆக்கிக்கொண்ட (பயன்படுத்திக் கொண்ட) பெயர்களே.

இந்த நிலையில் சங்கச் சான்றோர்கள் எப்படித் தங்கள் ஆசாபாசங்களைக் காட்டியிருக்க முடியும்? தனிமனித உணர்ச்சியையே பாடமறுத்த இவர்கள் எப்படித் தங்களை, தங்களுடைய உணர்வுகளைக் காட்டியிருக்கமுடியும்? கவிதை என்பது கவிஞனுடைய உணர்வுகளை, அவன் தனி உணர்வுகளைக் காட்டுவதன்று. மனித உணர்வைக் காட்டுவதற்கே என்று எண்ணினார்கள் அவர்கள். கவிதைதான் முக்கியமேயன்றிக் கவிஞன் முக்கியமல்லன் என்பது அவர்கள் சித்தாந்தம். தன்னைக் காட்டுவதற்கன்று கவிதை; உலகைக் காட்டுவதற்குத்தான் கவிதை என்ற சித்தாந்தத்தைத் தங்கள் அடிமனத்தில் கொண்டு வாழ்ந்தவர்கள் அவர்கள். இன்றும் கூடப் பல பெரிய மனிதர்கள் தங்களை அழித்துக்கொண்டு மக்களுக்காக வாழ்கின்றனர். தங்கள் தனி வாழ்வைவிட மக்களின் வாழ்வே பெரிது என எண்ணுகின்றனர். இந்நிலையில் சங்க காலக் கவிஞர்கள் தங்கள் பணியெல்லாம் மக்களின் உணர்வைக் காட்டுவதற்கே என எண்ணினர். இந்நிலையில் சிறிதளவுகூடத் தம்மைக் காட்டிக் கொள்ளக் கூடாது என்ற எண்ணத்தினால்தான் இந்தக் கூற்று என்பதைக் கவிதை உத்தியாகக் கொண்டு நின்றனர் அவர்கள். எலியட் கூறுவது போன்று தங்களையே அழித்துக் கொண்டவர்கள் சங்ககாலக் கவிஞர்கள். தன்னை அழித்து ஒளியூட்டும் மெழுகுவர்த்தி போன்றவர்கள் அவர்கள்.

கவிதை என்பது செம்மாந்து நின்ற உள்ளங்களில் தோன்றிய சிறந்த சொல்லாக்கம். "Poetry is primarily the noble utterence of a noble soul" எனக் கூறுவதற்கேற்ப (John Press, 1955) சங்கச்

கவிதைகள் உள்ளன. "ஆன்றவிந்தடங்கிய கொள்கைச் சான்றோர் பலர் யான் வாழுமூரே" (புறம் : 191) எனக் கூறிச் சென்ற சமுதாயம் அது. "சான்றோர் சான்றோர் பால ராப" (புறம்: 218) எனப் பெருமை கொண்ட புலவர் சமுதாயம் அது. அந்தச் சமுதாயத்திலிருந்து இத்தகைய கவிதையாக்கம்தான் வெளிவரும். இந்நிலையில் பிர்ரல் கூறியது நினைந்து பார்த்தற்குரியது. "A poet's soul must contain the perfect shape of all things good, wise and just. His body must be spotless and without blemish, his life pure, his thoughts high, his studies intense" (Obiter Dicta, Second series) என்ற கூற்று சங்க காலக் கவிஞர்களுக்கு மிக மிகப் பொருந்துவதாகும்.

3.1.8 ஈர்க்கும் இனிய பண்பு

சக்தி வாய்ந்த விளிச் சொற்களை மிக லாவகமாகக் கவிஞர்கள் கையாண்டுள்ளனர். பொருள் அடிப்படையில் இது அதிகமான வேறுபாட்டை உண்டாக்க வில்லையாயினும் கவிதையின் உருவ ஆக்க நிலையில் (form) இதனை ஒரு சிறந்த உத்தியாகவே கருத வேண்டும். அகமாந்தர்களை முன்னிறுத்திக் கூறுவனவாக அமைந்துள்ள நிலையில் அகப்பாடல்கள் தரும் உணர்வுகள் சற்று அதிகமாகவே எழும்பி நிற்கின்றன. இத்தகைய உணர்வுகளைத் தட்டி எழுப்பிக் கவிதை உணர்வுகளையும் அவற்றின் தாக்கத்தையும் படிப்போர் உள்ளத்தில் சிறந்த ஒரு நிலையினையும் தோற்றுவிப்பதற்காகவே இத்தகைய விளிச் சொற்களை ஆங்காங்கே பாடலின் முகப்பிலும், இடையிலும் ஏன் இறுதியிலும் கூட நடமாடவிட்டு நிற்கின்றனர் புலவர் பெருமக்கள். தலைவன் கூற்று, பாங்கன் கூற்று, தலைவி கூற்று என்பன போன்று வரும் இப்பாடல்கள் ஒருவரை ஒருவர் முன்னிறுத்தித் தங்கள் உணர்வுகளையும் உணர்ச்சிகளையும் ஆசைகளையும் கொஞ்சம் ஓசைபட விளிகளைக் கொண்டு வந்து ஒல்லும் வகையால் சொல்லும் போது படிப்போர் உள்ளங்களிலும் இவ்வுணர்ச்சிகளை மேலும் தட்டி எழுப்பும் ஒரு உத்தியாகவும் இவைகளைக் கவிஞர்கள் பயன்படுத்தியுள்ளனர்.

தலைவியோ தலைவனோ, தோழியோ 'பெரும' என்றும் 'மகிழ்ந' என்றும் 'ஊர' என்றும் 'நாட' என்றும் இன்னோரன்ன விளிகளைப் பயன்படுத்தும் போது, ஒருவிதமான உணர்வு நம்மிடையே எழுவதைக் காணலாம். கதை மாந்தர்களை நம் மனக்கண்முன்னே நிறுத்தி நாடகப் பாணியில் விளித்துக் கூறும் போது படிப்போர் உள்ளங்களில் புகுந்து அவ்வுணர்ச்சிகள் தங்கு தடையின்றி எழஎழப் பாடல்களின் கவித்துவமும் கவிதை

உணர்வும் கவித்துவ சக்தியும் அதன் தாக்கமும் அதிகமாகின்றன. இந்நிலையில்தான் விளித்தொடர்கள் அதிகமான பாடல்களில் காணப்படுகின்றன. பாடு பொருளைப் பொறுத்த மட்டில் இதன் பங்களிப்பு அதிகம் இல்லையாயினும் சில இடங்களில் உண்டு. இதுபற்றிப் பின்னர்க் காணலாம். பாடுபொருளை, அதிலும் குறிப்பாகச் சொல்ல வேண்டியதை, மையக் கருத்தை நம் மனத்தில் பசுமரத்தாணி போன்று பதியவைப்பதற்கு இவை நன்கு பயன்படுகின்றன. இந்நிலையைப் புறப்பாடல்களிலும் நன்கு காணமுடியும்.

நாடகங்களிலும் திரைப்படங்களிலும் விளிச்சொற்களை மிக லாவகமாகக் கொண்டு வந்து சிறந்த உணர்வுகளை எழுப்பி நிற்பது இன்றும் காணக்கிடக்கின்ற ஒன்று. சங்க காலக் கவிஞர்கள் விளித் தொடர்களை முன்னும் பின்னும் பயன்படுத்திக் கவிதையின் ஆற்றலை மிகைப்படுத்தி நின்றனர். "கண்டிகு மல்லமோ நின் கேளே" என்பதற்கும், "கண்டிகு மல்லமோ கொண்க! நின் கேளே" என்பதற்கும் வேற்றுமை உண்டு. பின்னதில் உள்ள அழுத்தம், ஈர்ப்பு முன்னதில் இல்லை. பாட்டின் பயனிலையை முன்னே கொண்டு வந்து அதன் பின்னர் விளிச் சொல்லை அமைத்துச் சிறிது இடைவெளியிட்டு அடுத்து முக்கியச் செய்தியைக் கூறுவது கவனிக்கத்தக்கது. இதுபோன்றே கபிலர் தன்னுடைய ஐங்குறுநூற்று அன்னாய்ப்பத்தில் 'அன்னாய்' என்ற விளித்தொடரைப் பத்துப் பாடல்களிலும் இறுதியில் பயன்படுத்தி நிற்பதும் காணத்தக்கது. "அறவற் கெவனோ நாமகல்வு அன்னாய்" (212) என்றும் "அதனினும் கொடிய செய்குவ ரன்னாய்" (215) என்றும் இன்னோரன்ன நிலையில் இவற்றைப் பயன்படுத்திப் பாடல்களுக்கு ஒரு உணர்வைக் கொடுத்து நிற்பார். ஒருவரை, அன்னையை, தோழியை, தலைவியை, தலைவனை, மன்னனை, பிறரைக் கேட்போராக்கிக் கூறுவதில் வேண்டிய அழுத்தமும் அதனால் பாட்டின் பாடல் தன்மையும் அதனால் ஒரு ஈர்ப்பு உணர்வும் உண்டாகக் காண்கிறோம். இதுபற்றிக் கூறும் துரைசாமிப்பிள்ளை (ஐ. 101) "இது கேட்போர் பொருளாகத் தொகுக்கப் பெற்றதென்பது உணர்க" என எழுதுவார். இது பற்றி அவர் விரித்து எதுவும் எழுதினாரில்லை. இவ்வாறு கேட்போராக்கி எழுதுவதன் காரணம் வாசகர் மனத்தில் உணர்வையும் உணர்ச்சியையும் எழுப்புதற்குத்தான்.

3.2 கவிதையும் உணர்வும்

எந்த ஒரு கவிதைக்கும் உள்ளத்தில் உணர்வை ஊட்டும் பண்பு மிகமிக அவசியம். எது இலக்கியம்? என்று ஆராய்ந்த அறிஞர் பெருமக்கள் இலக்கியத்தின் மிக முக்கியமான பண்பு

உணர்வும் உணர்ச்சியும் எனக் கூறுவார். "Emotion... is the characteristic and distinguishing element of literature" என்பார் அறிஞர் ஒருவர் (WI. 61). "சாந்தியில் உருவாகும் உணர்வே கவிதைக்கு அடிப்படை" என்பார் வோர்ட்ஸ்வொர்த். மேலும் அவர் உண்மையை உணர்வுடன் உள்ளத்தில் கொண்டு வருவதே கவிதை ("truth is carried alive in to the heart by passion") எனக் கூறிச் செல்லுவார். காலரிட்ஜ் "வெறும் கற்பனையும் சொற்களும் கவிதைகளை உண்டாக்கிவிடா; உணர்வை ஊட்டி நிற்பனவே உண்மையான கவிதைகள்" என்பார்:

"Images, however beautiful though faithfully copied from nature, and as accurately represented in words, do not of themselves, characterize the poet. They become proofs on original genius only as they are modified by a predominent passion" (Biographia II 16)

என அவர் கவிஞர்களைப் பற்றிக் கூறுவது கவனிக்கத்தக்கது. (MHA. P 55) எனவே கவிதைக்கு வேண்டிய ஒன்று உணர்வும் உணர்ச்சியும் என்பது நன்கு புலனாகும். இதுதான் இதனைப் பிறவகையான எழுத்துருவங்களிலிருந்து பிரித்து நிற்கின்றன எனக் கருதுகின்றனர். அறிவியல், வரலாறு, தத்துவம் போன்றவற்றி லிருந்து இலக்கியம் இந்தப் பண்பில் மிக மிக மாறுபட்டு நிற்கின்றது. அறிவியல் அறிவைத் தரும். வரலாறு வரலாற்று உண்மைகளைத் தரும். தத்துவம் தத்துவ எண்ணங்களையும் பிறவற்றையும் தரும். ஆனால் இலக்கியமோ பல்வேறு இலக்கிய உண்மைகளைத் தருவதுடன் அவற்றை உணர்வுடனும், உணர்ச்சி யுடனும் ஒருவிதமான கவர்ச்சியுடனும் கலந்து தரும். அறிவியல் போன்றவை அறிவை மட்டுமே தரும். ஆனால் இலக்கியமோ அறிவுடன் உணர்வையும் தரும்; உணர்ச்சியையும் தரும். கவர்ச்சியையும் தரும். உணர்வும் உணர்ச்சியும்தான் முக்கியமே தவிர அறிவு அவ்வளவு முக்கியமன்று என்றுகூடக் கூறும் அளவுக்கு உணர்வும் உணர்ச்சியும் முக்கியமான இடத்தைப் பெற்று நிற்கும் கவிதைகளில்.

டிக்குவன்சி இலக்கியங்கள் பற்றிப் பேசும்போது நூல்களை இரண்டாகப் பிரித்து ஒன்று அறிவைத் தருவது; மற்றொன்று உணர்வு ஊட்டும் சக்தியையும் கொண்டது என்றும் கூறுவார். (All that is literature seeks to communicate power, all that is not literture to communicate knowledge (WI, 44) என்பது அவருடைய கூற்று.) மீண்டும் "power" என்றால் என்ன என்பதை விளக்கும் போது

எந்த நூல்கள் மனித உணர்வுகளையும் உணர்ச்சிகளையும் உள்ளங்களில் கொண்டு வந்து நிறுத்துகின்றனவோ அந்த நூல்களே இலக்கியம் என்பார் அவர்.

"The function of the first is to teach; the function of the second is to move; the first is a rudder, the second an oar or a sail. The first speaks to the mere discursive understanding, the second speaks ultimately to the higher understanding or reason, but always through affections of pleasure and sympathy"

என விளக்கிக் கூறுவார். (WI, 44, MHA, 143, WB, 426) ஒன்று உணர்வற்ற முறையில் மனிதனைப் பற்றி அவன் மானுடத்தைப் பற்றிக் கவலைப்படாமல் கூறுவது. ஆனால் மற்றதோ மனித உள்ளத்தைப் புரிந்துகொண்டு அதற்கேற்பக் கூறுவது.

இலக்கியங்களின் கிரீடம் என்று கருதப்படும் கவிதைகளுக்கு நிச்சயமாக இப்பண்பு வேண்டும். முன்னர்க் கூறியபடி (அகத்திய லிங்கம் 1996) "உணர்விலே பிறந்து உணர்விலே வளர்ந்து உணர்விலே ஒன்றுவதுதான் கவிதை" என்றால் அது மிகையாகாது. கவிதையின் வெற்றிக்குக் காரணம் மனித உணர்வைத் தட்டி எழுப்புவதுதான். இதைத்தான் மில்டன் மிக அருமையாகக் "கவிதை என்பது உணர்வையும் உணர்ச்சியையும் எளிமையாக ஊட்டி நிற்பது" (Poetry is simple, sensuous and passionate) என்பார். எந்தக் கவிதைக்கு மனித உணர்வையும் உணர்ச்சியையும் தட்டி எழுப்பிக் கவிதை இன்பத்தைத் தரும் சக்தி, தனித்தன்மை இருக்கின்றதோ அதுதான் சிறந்த கவிதை எனலாம். அத்தகைய சக்தியில்லாத கவிதை கவிதையாகாது. உயிரில்லாத உடலே அது; உப்பில்லாத உணவே அது. உண்மையில்லாத சாட்சியமே அது. எனவே கவிதையின் ஒரு முக்கியமான பண்பு மனித உணர்வைத் தட்டி எழுப்பி அவனுடைய உள்ளத்தில் கவிதை இன்பத்தை அள்ளிக் கொட்டுவதுதான் என எண்ணலாம். நல்ல ஒரு கவிதை என்பது அதைப் படித்த உடன் சிறிது நேரமாவது தன்னை மறந்த நிலையில் இருக்கச் செய்யும் பண்பினைக் கொண்டதுதான். இதனை நன்கு தெரிந்து வைத்துள்ளனர் சங்கச் சான்றோர்கள். இது போன்றே கவிதையாக்கத்தில் விளித் தொடர்களின் பங்கையும் அதன் அவசியத்தையும் நன்கு அறிந்திருந்தனர்.

3.2.1 விளித்தொடர் வகைகள்

இத்தகைய உணர்வினைத் தரும் விளித் தொடர்களும் பல வகைகளாக உள்ளன. அவற்றின் அமைப்பில் காணப்படும் சொற்களின் எண்ணிக்கையை வைத்து இவற்றை ஒரு சொல் விளி,

ஓரிரு சொல் விளி, நீண்ட தொடர்கள் கொண்ட விளி, அடுக்கு விளி எனப் பாகுபடுத்தலாம். (அகத்தியலிங்கம், 1997c)

3.2.1.1 ஒரு சொல் விளி

சங்கப் பாடல்களில் ஏராளமாக இத்தகைய ஒரு சொல் விளிகள் காணப்படுகின்றன. முன்னர்க் கூறியபடி தோழி, மடந்தை, அரிவை, அன்னை, அன்னாய் போன்ற விளிகள் அகப் பாடல்களில் ஏராளமாக உள்ளன. இதுபோன்றே புறப் பாடல் களிலும் பெரும, பேக, வேந்தே, விறலி போன்ற விளிகள் காணப்படு கின்றன.

"ஐய குறுமகட் கண்டிகும்....." (நற், 22.1)

"கொடியை வாழி தும்பி..." (நற். 277.1)

"எம்மணங் கினவே மகிழ்ந..." (குறு. 53.1)

"இனியவோ பெரும தமியோர்க்கு மனையே" (குறு. 124.4)

"இன்றுயில் எடுப்புதி கனவே..." (குறு, 147.4)

"புல்லின் மாய்வ தெவன்கொல் அன்னாய்" (குறு. 150.5)

போன்ற இடங்கள் பலவற்றில் விளிகளைக் காணலாம். இத்தகைய ஒரு சொல் விளிகள் பொதுவாகப் பாடுபொருள் பற்றிப் பேசுவதில்லை. அதாவது இந்தப் பெயர்ச் சொற்கள் பற்றிக் குறிப்பிடுவதில்லை. அவற்றின் குணம் நலம் பற்றி எதுவும் கூறுவதில்லை. வெறும் விளியாகவே வந்து நிற்கும். எனினும் முக்கியமாக எதைக் கவிஞன் சொல்ல விரும்புகிறானோ அதனுடன் இணைந்து நின்று சொல்ல வேண்டிய மையக் கருத்தைத் தெளிவாக மனத்தில் படும்படி கூறுவதற்கு இவை பயன்படுகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக நற்றிணைப் பாடலில் பயனிலையே கண்டிகும் என்பதே. "குறுமகள் கண்டிகும்" எனக் கூறவேண்டியதை விளியுடன் இணைத்து வாசகனின் கவனத்தை இழுத்துக் கூறவேண்டியதைக் கூறிவிடுகிறார் கவிஞர். இது போன்றே 53 ஆவது குறுந்தொகைப் பாடலிலும் "எமக்குத் துன்பத்தைத் தருகின்றன" என்பதே மையக்கருத்து முடிவு. அதைத் தான் விளியை இறுதியில் வைத்து "எம்மணங்கினவே மகிழ்ந" எனக் கூறிவிடுகிறார் புலவர். பொதுவாக விளிச் சொற்களின் பயன்பாடு பற்றி நோக்கின், விளிக்கு முன்னால் வருவனவற்றைத் தெளிவாகக் கூறுவதற்கும் விளிக்குப் பின்னால் வருவனவற்றைத் தெளிவாகக் கூறுவதற்கும் என்ற நிலையில் பயன்படுதல் காணலாம். குறுந்தொகைப் பாட்டில்கூட மகிழ்ந என்பதில் ஒரு

நிறுத்தத்தைக் கொண்டுவந்து பின்னர் எது துன்பத்தைத் தருகின்றது என்பதைத் தெளிவாக வாசகர்கள் உணர்ந்து கொள்ளும்படி அது நிற்பதும் காணத்தக்கது. இந்த நிலையைப் புறப் பாடல்களிலும் காணலாம். ஔவையார் பாடிய புறம் 94 இல்,

> "இனியை, பெரும! எமக்கே; மற்றதன்
> துன்னருங் கடாஅம் போல
> இன்னாய், பெரும!நின் ஒன்னா தோர்க்கே"

என்பதில் வரும் விளி 'பெரும' என்பது (இரண்டு இடங்களிலும்). நீ இனியை என்பதையும் அதே போன்று யாருக்கு என்பதையும் விளிக்கு முன்னும் பின்னும் வைத்து இரண்டையும் தெளிவாகக் கூறுவதையும் இதேபோன்று இரண்டாவது வரும் நிலையிலும் இன்னாய் நீ என்பதையும் யாருக்கு இன்னாய் என்பதையும் விளியின் முன்னும் பின்னும் வைத்து வாசிப்போர் மனத்தில் கொண்டு வந்து நிறுத்துதல் காணலாம். இத்தகைய பயன்பாட்டைப் பல்வேறு பாடல்களில் காணமுடியும். பொதுவாக ஒரு சொல் விளிச் சொற்கள் இந்த நிலையில் பயன்படுதல் காணலாம். இதற்குப் பிறவகை விளிகளும் விலக்கல்ல. விளிகள் வரும் இடத்தில் நிறுத்துகிறோம். அதனால் தான் முன்னும் பின்னும் வருபவை கவனிக்கப்படுகின்றன.

3.2.1.2 பலசொல் விளிகள்

ஒரு சொல் விளிகளைப் போன்றே இரண்டு அல்லது மூன்று அல்லது அதிகமான சொற்களைக் கொண்ட விளித் தொடர்களையும் காணமுடியும். "பாடினி வேந்தே", "பசும்பூண் மார்ப", "கமஞ்சூல் மாமழை", "நெடு வெண்ணிலவே" (குறு. 47), "தேம்பாய் துறைவ" (குறு. 396) "கொடித்தேர் அண்ணல்" (பதி. 33) "மெல்லியல் அரிவை" (குறு. 137) போன்றவையெல்லாம் பல சொல் விளிச் சொற்கள். இரண்டு மூன்று சொற்களைக் கொண்டு வருதல் காணலாம். இத்தகைய விளிச் சொற்கள் அந்தந்த சொற்களில் வரும் தலைமைப் பெயர்களின் பண்புகளைக் காட்டிப் பாடு பொருளுக்குத் துணை புரிந்து நிற்பனவாகும். இவ்வாறு துணை நிற்பதுடன் முன்னர்க் கூறியது போன்று அவை படிப்போரின் கவனத்தை முக்கிய செய்தியின்பால் ஈர்த்து நிற்பதற்கும் துணைபுரிவனவாகும்.

கவிதை என்பது முக்கியமான, அல்லது சிறந்த செய்திகளை மட்டும் கூறினால் போதாது. அதனை வாசகர்கள் உள்ளத்தில் பதியுமாறு செய்தலும் வேண்டும். அவ்வாறு பதியச் செய்வதற்

குரிய ஒரு உத்தியாகவும் விளித் தொடர்கள் பயன்படுகின்றன. விளிச் சொற்களை இடையிலும் முதலிலும் கடைசியிலும் கொண்டு வந்து இதனைச் செய்கின்றனர் கவிஞர்கள்.

3.2.1.3 நீண்ட நெடிய தொடர்கள்

நீண்ட நெடிய தொடர்களும் விளித் தொடர்களாகச் சங்க இலக்கியங்களில் வருதல் காணலாம். இத்தொடர்கள் தலைவன், தலைவி, அரசர்கள், அவர்கள்தம் தேவியர்கள் என்ற இன்னோரன்னவர்களின் பண்புகளைக் கூறுவதற்கேற்ற ஒரு உத்தியாகவும் பயன்படுகின்றன. வாசகர்களின் கவனத்தை ஈர்ப்பதுடன் இந்தப் பணியையும் செய்கின்ற நிலையில் இரட்டைப் பணியை இவை செய்து நிற்கின்றன.

"நரந்த நாறுங் குவையிருங் கூந்தல்
நிரந்தி லங்கு வெண்பல் மடந்தை"

எனவும் (குறு. 52)

"மழைசேர்ந் தெழுதரு மாரிக் குன்றத்
தருவி யார்ந்த தண்ணறுங் காந்தள்
முகையவிழ்ந் தானா நாறு நறுநுதல்
பல்லிதழ் மழைக்கண் மாஅ யோயே"

எனவும் (குறு. 259) தலைவியைப் பற்றிக் கூறும் நீண்ட தொடர்களைக் காணமுடியும்.

இது போன்றே தலைவனைப் பற்றியும்

"வேரல் வேலி வேர்க்கோட் பலவின்
சாரல் நாட...." (குறு. 18)

எனவும்

"பகுவாய் வராஅற் பல்வரி யிரும்போத்துக்
. . . .
. . . .
கயிறிடு கதச்சேப் போல மதமிக்கு
நாட்கய முழக்கும் பூக்கே ழூர" (அகம் 36, 1–8)

எனவும் தலைவன் பற்றிய நீண்ட நெடிய விளித் தொடர்களைக் காணலாம். இது எட்டு அடிகளைக் கொண்டது. இவற்றைப் போன்றே பதிற்றுப் பத்தில் அரசர்களைப் பற்றிய தொடர்கள் மிக நீண்டு காணப்படுகின்றன. எடுத்துக்காட்டாகப் பதிற்றுப் பத்து 88ஆவது பாடலில் காணப்படும் விளித் தொடர் 14 அடிகளைக் கொண்டது.

"வையக மலர்ந்த தொழின்முறை யொழியாது
. . . .
கொற்றம் எய்திய பெரியோர் மருக!

என வருவது காண்க.

3.2.1.4 அடுக்கு விளிகள்

நீண்ட நெடிய தொடர்களைப் போன்றே அடுக்கு விளித் தொடர்களும் சங்க இலக்கியங்களில் காணக்கிடக்கின்றன.

இவற்றையும் ஒரு சொல் அடுக்கு விளி என்றும் பல சொல் அடுக்கு விளி என்றும் இரண்டு பிரிவுகளாகப் பிரிக்கலாம்.

3.2.1.5 ஒரு சொல் அடுக்கு விளிகள்

ஒரு விளிச் சொல்லே ஒன்றுக்கு மேற்பட்டுச் சங்க இலக்கியங்களில் வருவது காணத்தக்கது.

"பாசறை யீரே பாசறை யீரே" (புறம். 285)

எனவும்

"அகவன் மகளே அகவன் மகளே
மனவுக்கோப் பன்ன நன்னெடுங் கூந்தல்
அகவன் மகளே"

எனவும் ஒரே சொல் விளியாக அடுக்கி வருதல் காணத் தக்கது.

பல சொல் அடுக்கு விளிகள்

இவற்றைப் போன்று பல சொற்கள் அடுக்கு அடுக்காக வந்து விளிச் சொற்களாக உள்ளன. புறப்பாடல்களில் இது அதிகமாக வருதல் உண்டு.

"பசும்பூண் மார்ப, பாடினி வேந்தே" (ப.ப. 12)

எனவும்

"செயலமை கண்ணிச் சேரலர் வேந்தே!
பரிசிலர் வெறுக்கை ! பாணர் நாளவை!
வாணுதல் கணவ! மள்ள ரேறே!
மையற விளங்கிய வடுவாழ் மார்பின்
வசையில் செல்வ! வான வரம்ப!"

எனவும் பலவேறு நிலைகளில் வந்து நிற்கின்றன.

3.3 விளித் தொடர்கள் வரும் இடங்கள்

விளித் தொடர்கள் பாடலின் முகப்பிலும் முதல் அடியிலும் இடையிலும் இறுதியிலும் எனப் பல இடங்களில் வரப் பெறுகின்றன. அவை பாடலில் முகப்பில் வந்து பாடல்களையே தொடங்கி வைக்கின்றன. ஐய, என்றும் தோழி வாழி, என்றும் தொடங்கிப் பாடல்களின் ஈர்ப்புத் தன்மைக்கும் உணர்வுக்கும் வழி காட்டி நின்றனர் சங்க காலக் கவிஞர் பெருமக்கள்.

ஐங்குறுநூற்றில் பல பத்துக்கள் இத்தகைய விளித் தொடர்களைப் பாடலின் முதல் அடியிலேயே, சிலவற்றின் முதன் முதலாகவே (101-110) கொண்டு வந்து பாடல்களைத் தொடங்கி நிற்பதைக் காண்கிறோம். தோழிக் குரைத்த பத்து (ஓரம் போகியார்), தாய்க்குரைத்த பத்து, கிழவற்குரைத்த பத்து, பாணர்க் குரைத்த பத்து (அம்மூவனார்), அன்னாய் வாழிப்பத்து, அம்ம வாழிப்பத்து (கபிலர்) ஆகியவை இத்தகையவே. சிறிது சிறிது வேறுபாடுகள் இருந்தாலும் இவையெல்லாம் விளித் தொடர் களை முதல் அடியிலேயே கொண்டு தொடங்கப் பெறுகின்றன. கபிலரின் அன்னாய்ப் பத்து இறுதியில் கொண்டுள்ளது.

சங்க இலக்கியங்கள் அனைத்தையும் ஆராயின், விளித் தொடர்கள் அதிகமாகப் பாடல்களில் இடையிலேயே வருதல் காணலாம்.

3.4 ஒரு சொல் விளிகள்

சங்க இலக்கியங்களில் ஒரு சொல் விளிகள் ஏராளமாகக் காணக் கிடக்கின்றன. நூற்றுக்கும் அதிகமான விளிச் சொற்களைக் காணலாம். முன்னர்க் கூறியது போன்று இவை பாடலின் பாடு பொருளுக்கு எந்தவிதமான பயன்பாட்டையும் தந்து நிற்கவில்லையாயினும், பாடலின் உருவ ஆக்கத்துக்கு உதவி நிற்பதைக் காண முடியும். வாசகர்களின் கவனத்தை ஈர்த்து முக்கியமான செய்தியின் பக்கத்தில் நின்று அதனை உள்ளத்தில் பதியச் செய்வதற்குத் துணையாகி நிற்பவை. ஐங்குறுநூற்றில் இத்தகைய விளிகளையே அதிகமாகக் காண்கிறோம். ஐங்குறு நூற்றுச் செய்யுள்கள் அடி குறைந்தவை. இந்நிலையில் நீண்ட நெடிய விளித்தொடர்களை வைத்துக் கவிதையை உருவாக்குவது என்பது செய்தியைத் தின்று விடும் சீர் கெட்ட நிலைமையை உருவாக்கிவிடும். இந்நிலையைத் தவிர்ப்பதற்காகவே ஒரு சொல் விளிகளை இதில் அதிகமாகப் பயன்படுத்துகிறார்கள். எனினும் விளியின் ஈர்ப்புச் சக்தியைப் பயன்படுத்தும் நிலையில்தான் ஏராளமான ஒரு சொல் விளிச் சொற்களைப் பாடலின் முகப்பிலும்

நடுவிலும் முடிவிலும் வைத்துக் கவிதைகள் பலவற்றை ஆக்கி நின்றனர் இக்கவிஞர்கள்.

3.4.1 சின்னஞ்சிறு பாடல்களில் செம்மாந்த இலக்கியங்கள்

சங்க இலக்கியங்கள் சின்னஞ்சிறு பாடல்களால் ஆக்கப் பட்ட செம்மாந்த இலக்கியங்கள் (அகத்தியலிங்கம் 1997 ஆ) இவை நீண்ட நெடிய காப்பியங்கள் அல்ல. கதைப் பாட்டுக்களும் அல்ல. அதிலும் ஒவ்வொரு அகப் பாடலும் ஓரிரு செய்திகளைச் சொல்லும் நிலையில் உள்ளவை. ஓரிரு செய்திகளால் உள்ளங்களைக் கவருவதும் அவற்றை உள்ளங்களில் தக்க வைப்பதும் சிறிது கடினம். ஒரு உணர்வு, அல்லது ஒரு செய்தி அல்லது நிகழ்ச்சி என அமையும்போது பாடல்களின் வடிவம் மிக முக்கியமான இடத்தை அடைகிறது. இதனால்தான் பழமொழிகள் விடுகதைகள், ஏதாவது ஒரு செய்தியைக் கூறும் விளம்பரங்கள் போன்றவற்றின் வடிவங்கள் நன்கு அமைக்கப்படுகின்றன. அந்த வடிவங்களின் அமைப்பில்தான், அவை வாழ்கின்றன. அந்த அமைப்புக்களின் அழகில் அவை காலம் கடந்து நிற்கின்றன. நம் நாவிலே வாழ்கின்றன. உள்ளத்திலும் உறைகின்றன.

> "ஆலும் வேலும் பல்லுக் குறுதி
> நாலும் இரண்டும் சொல்லுக் குறுதி"
>
> "குடிக்கத் தண்ணி உண்டு
> குளிக்கத் தண்ணி இல்லை"
>
> "செக்கச் செவேல் என்றிருப்பாள்
> செவ்வாழை பூத்திருப்பாள்
> வக்க வலிச் சிருப்பாள்
> வந்திருப்பாள் சந்தையிலே"
>
> "கையிலே காசு, வாயிலே தோசை"

போன்ற சொல்லாக்கங்கள் இப்பண்பினை நன்கு காட்டும்.

3.4.2 கருவும் உருவும்

நாடகங்கள் பற்றி ஆராய்ந்த நிலையில்தான் அரிஸ்டாட்டில் பாடு பொருள் மிக முக்கியம் எனக் கூறினார். வடிவத்தை விட நாடகங்களில் உள்ள கதைப் (Plot) பண்பு, கதைமாந்தர்கள் (Characters) எண்ணங்கள் (Thought) ஆகியவை மிக முக்கியம் என்பார் அவர். இன்றும் இந்நிலையைக் காணலாம். நாடகங்கள், திரைப்படங்கள், புதினம், குறுநாவல், சிறுகதை போன்றவற்றில் எல்லாம் கதையம்சம் நன்றாக இல்லையானால்

அவை வெற்றி பெறுவதில்லை. எந்தவொரு திரைப்படத்திற்கும் கதையம்சம் மிக முக்கியமானது என்பதைத் திரைப்படக் கலைஞர்கள் வற்புறுத்தி வருவதைக் காணலாம். நல்ல கதை யமைந்து விட்டால் (Script) படத்தின் வெற்றியும் உறுதி என எண்ணுகின்றனர். மீதியுள்ளவையும் சிறக்க வேண்டும் என்றிருப்பினும் மிக முக்கியமான அம்சமாகக் கருதப்படுவது கதையம்சம்தான். "நல்ல கதையம்சம் அல்லது பாடுபொருளைத் தெரிந்துகொண்டால் மீதியுள்ளவை அனைத்தும் தானாகவே வந்துவிடும்" என்பார் மாத்தியூ ஆர்னால்ட். (All depends upon the subject: Choose a fitting action, penetrate yourself with the feeling of its situations; this is done everything else will follow" என்பது அவர் கூற்று) எனினும் வடிவம் நன்றாக இருத்தல் வேண்டும் என்றும் கூறுவார்.

அரிஸ்டாட்டில் கதையம்சம் முக்கியமாயினும் மீதி யுள்ளவையும் ஒன்று சேரவிருத்தல் வேண்டும் என்பதையும் வற்புறுத்தியுள்ளார். கதையம்சத்துடன் நாடகவாக்கத்தில் காணப்படும் சொற்கள் அல்லது உரையாடல் (lexis) பாடல்கள் (Songs) நாடகக் காட்சியமைப்பு (spectacle) ஆகிய மூன்றும் முன்னர்க் கூறியவற்றுடன் இரண்டறக் கலந்து ஒன்றுபட்டு நிற்க வேண்டும் என்றும் அவர் கூறியது நினைவு கூரத்தக்கது. (WB.33). எனினும் நாடகங்கள் போன்றவற்றில் நம் உள்ளத்தைக் கொள்ளை கொண்டு நிற்பது அவற்றின் கதையம்சம்தான் என்பதை மறந்துவிடக்கூடாது. சொப்பக்கிள்ஸ் போன்றவர்களின் அண்டிகான் போன்ற நாடகக் கதைகளே இன்னும் நம் மனக் கண்முன்னே நிற்கின்றன. இதுபோன்றே ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களும். சகுந்தலா நாடகத்தை இன்னும் நாம் எண்ணும் போது துஷ்யந்தனும் சகுந்தலையும், அவர்கள் சந்திப்பும் பிரிவும் பின்னர் நடந்த கதைப் பகுதியும் தான் உள்ளத்தில் நிற்கின்றன. அவர்கள் பேசிய பேச்சோ உரையாடலோ நம் உள்ளத்தில் நிற்பதில்லை. ஓரிரு பேச்சுக்கள் நின்றாலும் கதையம்சமே நம்மைக் கவர்ந்து நிற்கின்றது. நம்மை ஆட்கொண்டு நிற்பது அவற்றின் கதையம்சமே.

இதே நிலைதான் காப்பியங்களிலும். காப்பியங்களும் நீண்ட நெடிய கதைப்பகுதிகளையும் வீரதீரச் செயல்களையும் செம்மாந்த காப்பியத் தலைவர்களையும் பிறரையும் கொண்டவை. காப்பியத் தலைவர்களின் தன்னேரில்லாத தனிப்பெரும் பண்பு, செம்மாந்த வாழ்வு, அவர்களின் செயற்கரிய செயல்கள், கண்ணியம், கடமையுணர்வு, கட்டுப்பாடு, பெருந்தன்மையான போக்கு, கருணை உள்ளம், நாட்டுப்பற்று, நயத்தக்க நாகரிகம், தியாக

வாழ்வு போன்றின்னோரன்னவற்றைக் கொண்டுள்ள நிலையில் இப்பண்புகள்தான் நம்மைக் கவர்ந்து நிற்பவை. இந்நிலையில் வடிவம் என்பது (அவற்றை விளக்கும் நிலை) இரண்டாம் நிலையிலேயே இருக்கும் என எண்ணியதால்தான் அரிஸ்டாட்டில் போன்றவர்கள் நாடகங்களிலும் காப்பியங் களிலும் முக்கியமானது அவை கொண்டிருக்கும் கதையம்சம் என்றும், அதாவது பாடுபொருள் என்றும் கூறுவர். இதனையே அவர் இதயம் (Soul) என்பார். (Poetics VI)

ஆனால் சின்னஞ்சிறு பாடல்கள் இத்தன்மையனவல்ல. முன்னர்க் கூறியது போன்று அவை கூறும் செய்திகள் ஓரிரு செய்திகளாகவே இருக்கும். கொண்டு வரும் உணர்வுகளும் ஓரிரண்டாகவே இருக்கும். இந்நிலையில் வடிவங்கள் முக்கிய இடத்தைப் பெறுகின்றன. குறுந்தொகை இரண்டாவது பாடலை எடுத்துக்கொண்டால் "கொங்குதேர் வாழ்க்கை அஞ்சிறைத் தும்பி" என்ற விளியும் "நறியவும் உளவோ நீயறியும் பூவே" என்ற வினாவும் தாம் நம் உள்ளத்தில் நிற்கின்றன. "தலைவியின் கூந்தல் இயற்கை மணம் உடையது என்ற செய்தி பின்னர்தான் நம்மிடம் உண்டாகின்றது. இது போன்றே "நிலத்தினும் பெரிதே" என்ற வரிகள்தான் நம் உள்ளத்தில் வருகின்றன. இதே நிலைதான் பிற பாடல்களிலும். "செம்புலப் பெயனீர்போல" என்பதே இன்னும் நம் உள்ளங்களில் நிற்கிறது. இதனால்தான் இத்தகைய சின்னஞ் சிறு பாடல்கள் அல்லது கவிதைகளின் பாடுபொருள் அல்லது கதையம்சம் போன்றவை பற்றிக் கூறும்போது காலரிட்ஜ் போன்றவர்கள் அரிஸ்டாட்டிலின் கொள்கைகளை மறுத்து நிற்பர். இன்னும் சொல்லப் போனால் நாடகங்களில் கூட, கதையம்சம் (plot) அவ்வளவு முக்கியமன்று என்றே கூறுவார். அவற்றில் கூட உணர்ச்சி, உரையாடல், கதை மாந்தர்கள் போன்றவற்றிற்கு அவர் முக்கியத்துவம் கொடுப்பார். அரிஸ்டாட்டில் முன்னர்க் கூறியது போன்று, 'plot', "character", "thought" என்று வரிசைப்படுத்துவார். ஆனால் காலரிட்ஜ் (Wellek, 1970:178) உரையாடல் (language) உணர்வு (passion) கதைமாந்தர் என வரிசைப்படுத்துவார். சின்னஞ்சிறு கவிதைகளுக்குச் செம்மையான வடிவம் இருத்தல் வேண்டும் எனக் கருதலாம். இதனைச் சங்க காலக் கவிஞர்கள் நன்கு அறிந்திருந்தனர். இதனால்தான் அவர்கள் பாடலின் வடிவத்தில் மிகமிக அக்கரை கொண்டிருந்தனர். அருமையான வடிவங்களை உள்ளடக்கிய பாடல்களை ஆக்கி மகிழ்ந்தனர். அவர்கள் மகிழ்ந்ததோடு மட்டுமன்றி நம்மையும் மகிழ்வித்து நிற்கின்றனர்.

நல்ல நல்ல தொடக்கங்களையும் நம் உள்ளத்தைச் சுண்டி இழுக்கும் தொடர்களையும் எதிர்பார்ப்பைத் தூண்டி நிற்கும் சொற்றொடர்களையும் அமைத்து நின்றனர்.

3.4.3 சின்னஞ்சிறு பாடல்களின் சிறந்த வடிவங்கள்

சின்னஞ்சிறு பாடல்களைச் சிறந்த வடிவ அமைப்பில் சொன்னால்தான் சுவைபட அது நிற்கமுடியும் என எண்ணினர். இதனால்தான் ஏராளமான பாடல்கள் விளிச் சொற்களையும் சிறந்த விளித்தொடர்களையும் இன்னும் பிற உள்ளத்தைத் தொடும் தொடர்களையும் கொண்டு காணப்படுகின்றன. ஐங்குறு நூற்றுப் பாடல்களில் "அன்னை வாழி வேண்டன்னை" *(101)* "அன்னாய் வாழி வேண் டன்னை" *(201)* "அம்ம வாழி தோழி" *(111)* "அம்ம வாழி பாண" *(131)* "அம்ம வாழி கொண்க" *(139)* "காண்மதி பாண" *(134)* "கண்டிகு மல்லமோ கொண்க" *(131)* "யானெவன் செய்கோ பாண" *(133)* போன்ற விளித் தொடர்களை யும் "வாழியாதன் வாழி யவினி" *(1)* "அறுசில் கால வஞ்சிறைத் தும்பி" *(20)* "குன்றக் குறவன் காதல் மடமகள்" *(256)* போன்ற தொடர்களையும் கொண்டு நிற்கின்றன ஐங்குறு நூற்றுப் பாடல்கள். இவற்றைப் போன்றே குறுந்தொகை, புறம் போன்ற நூல்களிலும் சிறந்த வரிகளும் செம்மை சான்ற தொடர்களும் காணக்கிடக்கின்றன. இவ்வாறு பாடல்களின் தொடக்கங்களிலும் இடையிலும் இறுதியிலும் எனச் சில அருமையான தொடர் களைக் கொண்டு உள்ளம் தொடும்படி பாடல்களை ஆக்கி நின்றனர் சங்கச் சான்றோர்கள்.

3.4.4 குறிப்பிட்ட சட்ட அமைப்பும் கவிதை யாக்கமும்

குறிப்பிட்ட ஒரு அமைப்புச் சட்டத்தை உள்ளத்தில் கொண்டு ஆங்காங்கே சில செய்திகளை மாற்றியும் சிறந்த சொற்களையும் தொடர்களையும் சீரிய நிலையில் பயன்படுத்தி யும் சின்னஞ்சிறு பாடல்களைச் செம்மையாக ஆக்கிநின்றனர். அம்மூவனார், கபிலர் போன்ற புலவர் பெருமக்கள் இத்தகைய ஒரு மொழியமைப்புச் சட்டத்தைக் கொண்டு பல நல்ல பாடல்களை ஆக்கியுள்ளனர். இன்னும் கொஞ்சம் பொதுமைப்படுத்திக் கூறினால் ஐங்குறுநூற்றுப் பாடல்களில் பெரும்பான்மையானவை இத்தகைய நிலையிலேயே உள்ளன.

"கண்டிகு மல்லமோ கொண்கநின் கேளே
முண்டகக் கோதை நனையத்
தெண்டிரைப் பௌவம் பாய்ந்து நின்றோளே"

என்பது கிழவர்க்குரைத்த பத்தில் உள்ள முதல் பாடல். (121) "யாம் கண்டேம் கொண்க, நின் கேளை. அவள் முண்டகக் கோதை நனையக் கடலில் புகுந்து நின்றாள்" என்பதே இதன் பொருள். இப்பாடலின்கண் முதலில் முதல் அடியில் முக்கியமான பயனிலைச் சொல்; அதை அடுத்து 'கொண்க' என்னும் விளிச் சொல். பின்னர் இரண்டாம் வேற்றுமைச் சொல் (பயனிலை +விளி +இ.வே) (கொண்க, யாம் நின்கேளே கண்டிகு மல்லமோ என்ற வாக்கியத்தின் இடமாற்றம் கொண்ட உருவம்). பின்னர் அவள் என்ன செய்தாள் என்பது பற்றியது. அவள் என்பது தோன்றா எழுவாய். அதன் பின்னர் செயவென் எச்சம். பாடலின் இறுதியில் 'நின்றோளே' என்ற பயனிலைச் சொல் (செயவென் எச்சம் +எ.வே. +வினை). இந்தச் சட்டத்தை அடிப்படையாக வைத்துச் சில பாடல்களை உருவாக்கியுள்ளார் கவிஞர்.

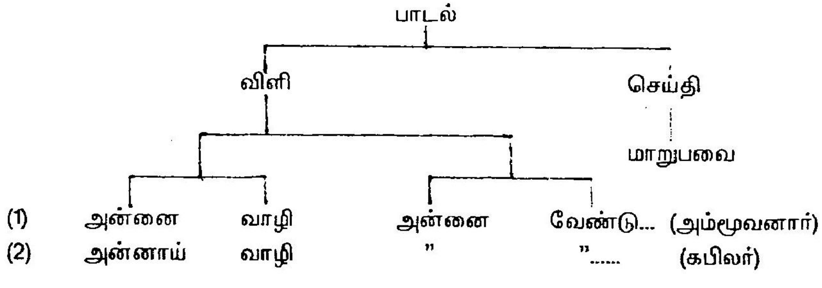
"கண்டிகு மல்லமோ கொண்கநின் கேளே
ஒண்ணுத லாய மார்ப்பத்
தண்ணென் பெருங்கடற் றிரைபாய் வோளே"

(123) போன்ற பல பாடல்கள். ஒரே தொடக்கம், ஒரே மாதிரியான வாக்கியம். ஒரே மாதிரியான செய்தி. ஒரே மாதிரியான முடிவு - குறிப்பிட்ட சட்டத்தை வைத்துச் செய்திகளை மாற்றி மாற்றிப் பாடல்களை அமைத்து விடுகின்றனர் கவிஞர் பெருமக்கள். ஒரு முகப் போக்கு என்பதை முன்னர் ஒரே பாடலில் கண்டோம். இப்போது ஒரே முகப்போக்கைக் கொண்ட பல பாடல்களைக் காண்கிறோம். இப்பாடல்களை ஒரு சேரப் பார்க்கும்போது உள்ளத்தில் உணர்வையும் உவகையையும் தந்து நிற்கின்றன. எப்படி ஒரு சொல்லை, ஒரே தொடரை மீண்டும் மீண்டும் பயன்படுத்தி, கவிதையில் உணர்வைக் கொண்டு வருகின்ற அமைப்பில், மொழியமைப்பில், கருத்தில் ஒருமுகப் போக்கைப் பல பாடல்களில் கொண்டு வருகின்றனர். அங்கு ஒரே பாடலில் ஒருமுகப்போக்கு; மீண்டும மீண்டும் கொணர்தல். இங்கோ அதே பண்பினைப் பல பாடல்களில் கொண்டு வருகின்றனர். அடிப்படையில் இது ஒரு உத்திதான். ஆனால் சொல், சொற்றொடர், வாக்கியம், பாடல் என்ற நிலையில் வேறுபாடு. சின்னஞ்சிறு நிலையிலும் (சொல்) பெரும் நிலையிலும் (பாடல்) ஒருமுகப் போக்கைக் கொண்டு வந்து உணர்ச்சி ததும்பப் பாடல்களை உருவாக்கி நிற்கின்றனர்.

சின்னஞ்சிறு பாடல்களாய் இருப்பதால் அவற்றை ஒருசேரப் படிப்பது முடிகின்றது. இந்த நிலையில் நீண்ட

பாடல்களில் காணும் உணர்வை இங்கே பல பாடல்களைப் படிக்கும்போது உணர்கிறோம். பல பாடல்களில் ஒருசேர, ஒரே மூச்சில் படிக்கும்போது அவற்றில் காணப்படும் ஒருமுகப் போக்கு நம்மைக் கவர்ந்து நிற்கின்றது. ஐங்குறுநூற்றுப் பாடல்கள் சின்னஞ்சிறு பாடல்கள். 3 முதல் 5 அடி வரை உள்ள அடி வரையறையைக் கொண்டவை. இத்தகைய சட்டத்தைக் கொண்ட பாடல்கள் சின்னஞ்சிறு பாடல்கள். கிழவற்குரைத்த பத்து 3 அடிகளைக் கொண்டவை. பாணர்க்குரைத்த பத்தும் 3 வரிகளைக் கொண்டவை.

அம்மூவனார் பாடிய தாய்க்குரைத்த பத்து "அன்னை வாழி வேண் டன்னை" என இரு விளிகளுடன் தொடங்கப் பெறுகின்றது. பத்துப் பாடல்களும் இதே தொடக்கத்தினையே கொண்டுள்ளது. கபிலரின் அன்னாய் வாழிப் பத்தும் இந்த நிலையிலேயே உள்ளது. கபிலர் "அன்னாய்" எனத் தொடங்குகிறார். இவரோ அண்மை விளியாக "அன்னை" எனக் கூறி நிற்கிறார். அமைப்பு அடிப்படையில் இரண்டு விளித் தொடர்களும் ஒன்றாகவே உள்ளன. இத்தகைய ஒரு கட்டமைப்பைக் கொண்டு பத்துப் பாடல்களை உருவாக்கி யுள்ளார் அம்மூவனார். செய்திகளும் ஒரே மாதிரியாகவே உள்ளமையும் காணலாம்.



முதல் வரியில் இத்தகைய தொடக்கத்தையும் இறுதியடியில் (பெரும்பாலானவற்றில்) பெயர்ச்சொல் ஒன்றையும் அமைத்துக் குறிப்பிட்ட ஒரு கட்டமைப்பை வைத்துப் பாடியிருப்பது பாடல்களுக்கு வேண்டிய சக்தியையும் விறுவிறுப்பையும் கொடுக்கும். மேலும் தொடர்ந்து இப்பாடல்களைப் படிக்கும் போது அவற்றின் ஒருமுகமான போக்கையும் அமைப்பையும் கண்டு மகிழலாம்.

"அன்னை வாழிவேண் டன்னை நம்மூர்
நீனிறப் பெருங்கடற் புள்ளி னானாது

துன்புறு துயர் நீங்க
இன்புற விசைக்குமவர் தேர்மணிக் குரலே"

என்பது அம்மூவனார் பாடல் (102).

"அன்னாய் வாழிவேண் டன்னை நம்படப்பை
தேன்மயங்கு பாலினு மினிய, அவர்நாட்
டுவலைக் கூவற் கீழ
மானுண் டெஞ்சிய கலுழி நீரே"

என்பது (203) கபிலர் பாடல். இவ்விரண்டையும் ஒப்ப வைத்து நோக்கின் இவற்றின் உருவ ஆக்கம் நன்கு தெரியவரும். தொடக்கம் ஒன்று, செய்திகள் ஒரே மாதிரியானவை. இறுதி ஒரே மாதிரியானது. காணப்படும் இடமாற்றமும் ஒன்றே. (மணிக்குரல் இசைக்கும்: இசைக்கும் மணிக்குரல்). ஓதலாந்தையார் பாடிய இளவேனிற் பத்து போன்றவை இப்பண்பு கொண்டவையே. இளவேனில் வந்துவிட்டது. அதைக் காட்டுமுகத்தான் பல குறிகள் தென்படுகின்றன. ஆனால் 'வருவேன்' என்றவர் வரவில்லையே என்ற ஒரே கருத்தை மனத்தில் கொண்டு பல்வேறு குறிகளை மட்டும் மாற்றி மாற்றி ஒரே சட்டத்தின் அடிப்படையில் பத்துப் பாடல்களைப் பாடுகிறார் ஓதலாந்தையார். பாடல்களின் மொழியமைப்பு ஒன்றே. செய்திகளில்தான் மாற்றம். அதிலும் சின்னஞ்சிறு மாற்றமே!

"அவரோ வாரார் தான்வந் தன்றே
குயிற்பெடை யின்குர லகவ
அயிர்க்கேழ் நுண்ணற னுடங்கும் பொழுதே" ஐங். 341

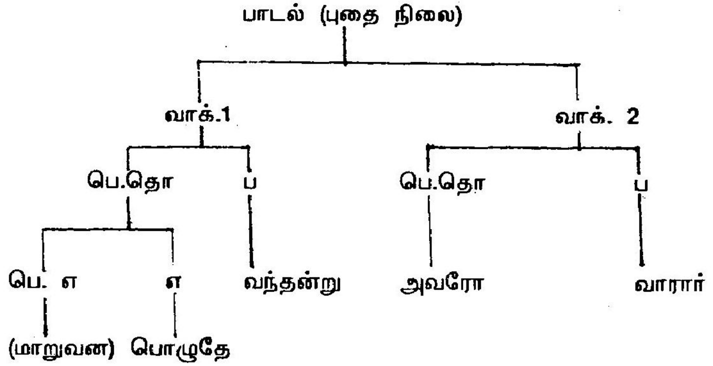
என்பது முதல் பாடல். "மணல் குவியும் நாள் வந்துவிட்டது; ஆனால் அவர் வரவில்லையே" என்ற நிலையில் ஆனது இப்பாடல். இதுபோன்றே இதே தொடக்கத்தை வைத்து ஒரு பெயரெச்சத்தையும் அதை ஒட்டி 'வரும் பொழுதே' என்பதையும் இறுதியில் வைத்து நுணாமரம் (342) கோங்குமரம் (343) குரவம் (344) போன்றவற்றைச் செய்தியாகக் கொண்டு 10 பாடல்களை ஆக்கியுள்ளார் கவிஞர்.

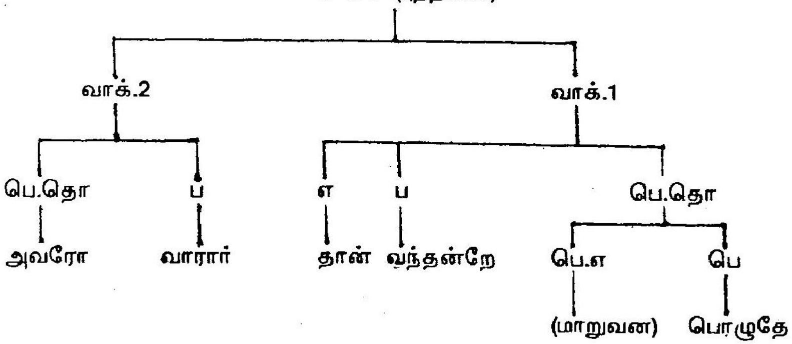
"அவரோ வாரார் தான்வந் தன்றே
நறும்பூங் குரவம் பயந்த
செய்யாப் பாவை கொய்யும் பொழுதே"

என்பது மற்றொரு (344) பாடல். இத்தகைய ஒரே அமைப்பில் 10 பாடல்கள். பாடல்களின் மொழியமைப்பு ஒரே மாதிரியானது; ஒருமுகப் போக்கைக் கொண்டது. ஒரேமாதிரியான செய்திகள்.

ஆனால் வேறு வேறு பொருள்கள். இந்த நிலையில்தான் இப்பாடல்கள் உருவ ஆக்கம் பெற்றுள்ளன.

எப்படி உள்ள பொழுது, எந்தப் பொழுது வந்தது; ஆனால் அவர் வரவில்லை என்ற செய்தியைக் கூறுவனவே இப்பாடல்கள். இதில் அவர் வாரார் என்பதை முதலில் சொல்லி அதை அடுத்து பொழுது வந்தது என்பதை இரண்டு வாக்கியங்களாக்கி, அதில் உள்ள பயனிலையாக உள்ள வந்தன்று என்பதுடன் சிறிது வேகத்தை கொடுப்பதற்காகத் ‘தான்’ என்ற மூவிடப் பெயரைக் கூடுதலாக ஒரு எழுவாயாக ஆக்கி வாக்கியத்தை முடித்து, அதன் பின்னர்ப் பொழுது என்ற இரண்டாவது வாக்கியத்தின் எழுவாயை ஒரு பெயரெச்சம் கொண்ட பெயர்த் தொடராக்கிப் பெயரை இறுதியில் வைத்துப் பாடலைக் கச்சிதமாக முடித்து நிற்கிறார் கவிஞர். இப்பாடல்களின் அமைப்பைக் கீழ்வருமாறு காட்டலாம். புதைநிலையாகக் கூறப்படுவது புறநிலைக்கு முந்திய உருவமே.





படத்தில் காட்டியபடி 'அவரோ வாரார்' என்ற இரண்டாவது வாக்கியம் முக்கியம் கருதி முதலில் கொண்டு வரப்பட்டுள்ளது. தான் என்பது கூடுதலாக இணைக்கப் பட்டுள்ளது. 'தான் வந்தன்றே' என்ற பயனிலையும் முன்னால் தள்ளப்பட்டுள்ளது. இதனை உற்று நோக்கும் போது "அவரோ வாரார்", "தான் வந்தன்றே", "பொழுதே" ஆகியவற்றை நிலையாக மனத்தில்கொண்டு பெயரெச்சத்தை மட்டும் மாற்றிப் (Variable) பத்துப் பாடல்களை ஆக்கியுள்ளமை தெரியவரும். ஒரே சட்டம், பலசொற்கள் ஒன்றே. பெயர் எச்சத்தொடர்தான் ஒவ்வொரு பாடலிலும் மாற்றம். இந்த நிலையில்தான் இப்பத்துப் பாடல்களும் உருவாக்கம் பெற்றுள்ளன.

3.4.5 கவன ஈர்ப்பும் கவிதையாக்கமும்

எந்தவொரு கலையாக்கமும் சிறந்து நின்றால் மட்டும் போதாது. பார்ப்பவர் அல்லது கேட்பவர் அல்லது படிப்பவர்களின் ஆவலையும் எதிர்பார்ப்பையும் தூண்டி மேலும் மேலும் படிக்கவும் பார்க்கவும் செய்யுமாறு இருத்தல் வேண்டும். சங்க காலக் கவிஞர்கள் கவிதையின் இத்தகைய இன்றியமையாத ஒரு பண்பையும் நன்கு அறிந்திருந்தனர். அந்நிலையில் அவர்கள் நல்ல விளித்தொடர்களை, உணர்வுகளை எழுப்புமாறு அமைத்து வாசகர்களுடைய எதிர்பார்ப்பையும் எண்ணத்தையும் மேலும் மேலும் தூண்டி நிற்கும் சொற்றொடர்களையும் சிறந்த சொற்களையும் அவற்றுடன் அமைத்துச் செம்மையான கவிதைகளை ஆக்கியுள்ளனர். எந்தவொரு சொற்கலையாக்கத் திற்கும் இது வேண்டிய ஒரு பண்பு. எது, என்ன, எப்படி, யார் என்றெல்லாம் அறியத்துடிக்கும் மனிதனுடைய இயற்கைப் பண்பை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஆக்கப்படுகின்ற உத்திதான் இது. இந்த மனிதப் பண்பைத் தூண்டிவிட்டு உள்ளத்தில், அறியும் ஆசையைக் கிளறிவிட்டு அதைத் தகுந்தவாறு கூறி நிற்பதுதான் இந்த உத்தியின் சாரம். இந்நிலையில் பல தொடக்கங்களும் பிறவும் எதிர்பார்ப்பைத் தூண்டும் நிலையில் உள்ளன சங்ககாலக் கவிதைகளில்.

இப்பண்பை உள்ளத்தில் கொண்டுதான் "அதுகொ றோழி காம நோயே" எனத் தன் பாடலைத் தொடங்குவார் நரிவெரூஉத் தலையார் (குறு. 5). "உள்ளார் கொல்லோ தோழி" என்பார் பாலை பாடிய பெருங்கடுங்கோ (குறு. 16). "கேட்டிசின் வாழி தோழி" எனக் கூறுவார் கச்சிப்பேட்டு நன்னாகையார் (30). "அன்னா யிவனோ ரிளமா ணாக்கன்" எனத் தோழியை அன்னாய் என அழைக்க வைத்துத் தொடங்குவார் படுமரத்து மோசிகீரன்

(குறு. 33). "அம்ம வாழி தோழி" எனத் தொடங்குவார் கபிலர். (குறு. 361). இவ்வாறு அடுக்கிக்கொண்டே போகலாம். இவற்றைக் கேட்டவுடன் எது காம நோய்? என்று கேட்கத்துடிக்கும் நம் மனம். 'உள்ளார் கொல்லோ தோழி' என்றவுடன் தோழி மட்டுமன்றி நம் உள்ளமும் எதை, யாரை, உள்ளார் என எண்ணத் தோன்றும். "கேட்டிசின் தோழி' என்றவுடன் எதைக் கேட்பது என்பதை அறிய விழையும் நம்மனம் இவ்வாறு உள்ளத்திலே ஒரு உணர்வையும் உள்ளதை அறிய விழையும் ஒரு எண்ணத்தையும் உண்டாக்குமாறு நல்ல நல்ல விளிச் சொற்களுடன் சிறந்த சிறந்த எதிர்பார்ப்பைத் தூண்டும் வினைகளையும் பிறவற்றையும் இட்டுப் பாடல்களைத் தொடங்கி நிற்பர் கவிஞர் பெருமக்கள். இங்கெல்லாம் உள்ளத் துடிப்போடு உயிர் ஓட்டத்தையும் தந்து நிற்கின்றன விளித் தொடர்களும் பிறவும்.

'அதுகொ றோழி காம நோயே' என்று தொடங்கும் (குறு. 5) இப்பாடல் காமநோய் எது என அறிய விரும்பும் உள்ளத்துக்கு உடனேயே அதனை அடுத்து,

"வதிகுருகு உறங்கும் இன்நிழற் புன்னை
உடைதிரைத் திவலை அரும்பும் தீம்நீர்
மெல்லம் புலம்பன் பிரிந்தென
பல்லிதழ் உண்கண் பாடு ஒல்லாவே!"

என வரும் நான்கடிகளில் எது காம நோய் என்பதை மிக அழகாகக் கூறிக் கவிதையை ஆக்கியுள்ளார் நரிவெரூஉத்தலை யார்.

இப்பாடலின் உருவ ஆக்கத்தை உன்னிப்பாகப் பார்க்கின், ஒருசில உத்திகளை மிக அருமையாகப் பயன்படுத்தியுள்ளமை நன்கு தெரிய வரும்.

இப்பாடல் சொல்ல விரும்புவதெல்லாம் காம நோயின் கொடுமையைத்தான். "பிரிவாற்றாமையால் தலைவி வருந்துதலை யறிந்து கவலை கொண்ட தோழிக்கு, அவள் தன் கண்கள் துயிலாமையை உணர்த்தும் வாயிலாகக் காமநோயின் கொடுமையைக் கூறியது" என எழுதுவார் (ஐயர் உரை).

இதைப் பலவழிகளில் சொல்லலாம். ஊணில் நாட்டம் இல்லை எனக் கூறலாம். உறக்கமில்லை எனக் கூறலாம். உற்றார் மற்றோரைப் பிடிக்கவில்லை எனக் கூறலாம். "பாலும் கசந்தது, படுக்கையும் நொந்தது" எனக் கூறலாம். இன்னும் எத்தனையோ வழிகளில் காம நோயையும் அதன் கொடுமையையும் கூறலாம். இது கவிஞனின் உள்ளத்தைப் பொறுத்தது. எண்ணத்தைப் பொறுத்தது. நரிவெரூஉத்தலையார் உறக்கம் இல்லை எனக் கூற

விரும்புகிறார். அதையும் பல வழிகளில் கூறலாம். ஊர் துஞ்சுகிறது. எனக்கு உறக்கம் இல்லை எனப் பாடலாம். (குறு. 6); இயற்கையன்னை இரவில் நிம்மதியாக எந்தவிதமான சலனமும் இன்றித் தூங்குகிறாள். ஆனால் என்னால் தூங்கமுடியவில்லையே. என்னே அவள் இரக்கமின்மை! எனத் தலைவி கூறலாம். ஆனால் கவிஞரோ "காம நோய் என்பது உறக்கத்தைத் தராது" என்றே கூற விரும்புகிறார். அதையும் "உண்கண் பாடொல்லாமல் இருப்பது தான் காமநோய்" என்ற நிலையில் சாதாரணமாகச் சொல்லியிருக்கலாம். ஆனால் அது கவிதையாகாது. அது உரைநடை. எனவேதான் நரிவெரூஉத்தலையார் நாடகப் பாணியில்,

"அதுகொல் தோழி காம நோயே"

என அது என்பதுடன் தோழி என்ற விளியையும் கலந்து தோழியை அழைத்துத் தெரியாதது போன்ற ஒரு வினாவையும் கலந்து ஏகார இடைச் சொல்லையும் இட்டுத் தொடங்குகிறார். இதில் காணப்படும் ஒவ்வொரு சொல்லும் தத்தம் பங்கைப் பரிபூரணமாகச் செய்து ஆவலையும், அறியும் துடிப்பையும் ஊட்டி நிற்கின்றது. அது என்பது எதைக் குறிக்கிறது என்று அறிய விரும்பும் எண்ணத்தை நம் உள்ளத்தில் ஊன்றி விடுகிறார் கவிஞர். அறிய விரும்பும் ஆர்வத்தைத் தூண்ட ஒரு பதிலிடுபெயர். அடுத்து ஒரு வினா. அதையடுத்து ஒரு விளி; உடனே ஏகாரம். அடுத்துச் சொல்லப்படும் பொருளை அறியத் தூண்டும் நிலையில் ஆக்கப்பட்டது முதல் அடி!

"அது கொல்" என்பதைத் தோழி என்ற விளிக்கு முன்னால் பாட்டின் தொடக்கத்திலேயே வைத்து அதற்கு முதல் இடம் அளித்துள்ளார் கவிஞர். இதுதான் பாட்டின் மையக் கருத்தைத் தருவது. எது கொல்? எனக் கேட்கும் உள்ளத்தை எதிர் பார்க்கிறார் கவிஞர். இந்த எதிர்பார்ப்பு வீண் போகவில்லை. அதைப் பார்த்து, படித்த உடனேயே என்ன கூறுகிறார்? அது என்றால் என்ன? அது என்பது சுட்டுப்பெயராயிற்றே? பெயர்களுக்குப் பின்னால்தானே வரவேண்டும் என்றெல்லாம் எண்ணுகிறோம். (தொல். சொல், இளம், 39) எதைப் பற்றிக் கூறுகிறார் என அறிய மனம் விழைகின்றது. தோழி! என்ற விளியுடன் அமைத்து நிற்கும்போது ஒரு உணர்வும் தோன்றுகின்றது. நம்மையே விளித்து நம்மிடையே சொல்லுவது போன்ற உணர்வைக் கொண்டு வந்து நிறுத்துகிறது அது. நம்முடைய கவனம் வேறு எங்கும் போகாமல் அவர் கூற விரும்புவதையே கேட்பதற்குத் தயாராகிவிடும்போது பாடலில் செய்தியைத் தொடங்குகிறார்.

3.4.6 விளி கொண்டு வரும் நிறுத்தம்

தோழி என்ற விளி சாதாரண ஒரு வாக்கியத்தின் அங்கமாக இல்லாததால் அங்கு ஒரு நிறுத்தம் ஏற்படுகின்றது. இந்த நிறுத்தம் பின்னால் வருவதைத் தெளிவாகப் புரிந்து கொள்ளுவதற்கும் கவனமாக இடம் விட்டு வாசிப்பதற்கும் அல்லது பிறர் வாசிக்கும் போது கேட்பதற்கும் துணை புரிகின்றது எனக் கூறப்பட்டது. இம்மாதிரியான இடங்கள் பலவற்றைச் சங்க இலக்கியங்களில் காணலாம். இத்தகைய ஒரு உத்தியைப் பேச்சுக்கலையிலும் காண முடியும். பேசிக் கொண்டே செல்லும் சிறந்த ஒரு பேச்சாளி முக்கியமாக ஒரு கருத்தைக் கூறும்போது சில நேரங்களில் 'பெரியோர்களே' என இடையில் கேட்போர்களை விளித்து நிற்பதைக் காண்கிறோம். இன்னும் சில நேரங்களில் சபையோர் களின் கவனம் சற்றே குறைவதாக உள்ளது என அவன் கருதும் போதும் அவர்களைத் தன் பக்கம் திருப்புவதற்காகவும் இடை யிலே விளித்து நிற்பதையும் காண்கிறோம். இங்கும் 'அது கொல்' எனக்கூறி அதன் பின்னர்த் 'தோழி' என்ற விளிச் சொல்லையிட்டுக் கூறும்போது ஒரு நிறுத்தம் (casuara) வரப் பின்னர்த் தொடங்கும் போது காதுகளில் பளிச்செ‌ன, "காம நோயே" என்ற தொடர் விழக் காண்கிறோம். இந்நிலையில் எது என்று அறிய விரும்பிய வாசகர்களின் உள்ளத்தில் அது பதிந்து நிற்க உணரலாம். அதன் பின்னர்த்தான் காமநோயின் தன்மை கூறப்படுகின்றது.

'அதுகொல் தோழி காமநோயே' என்பது ஒரு வாக்கியம் என்ற நிலையிலும் ''காமநோயே'' என்பதன் பின்னரும் கூடுதலான ஒரு நிறுத்தம் (#) வரக்காண்கிறோம். இது கூறப்படும் செய்தியை நாம் கேட்கும்படி செய்கிறது. எதிர்பார்ப்பைத் தூண்டும் நிலையில் அது என்ற சுட்டுப் பெயரை முதலில் வைத்துச் செய்தியின் முக்கியத்துவத்தை உணரும்படி முதல் அடியை ஒரு விளியாலும் ஒரு வாக்கியத்தாலும் தனியாக ஆக்கி இதனை முக்கியமான ஒரு பகுதியாக மாற்றியுள்ளார் புலவர் நரிவெரூஉத்தலையார்.

"அதுகொல் Φ தோழி Φ காம நோயே" #

என்பதை அடுத்துக் காமநோய் என்ன என்பதை விளக்குகிறார். அடுத்த ,நான்கடியில் பாடலை ஊன்றிக் கவனித்தால் இந்த நான்கடிகள் எப்படி உருவாகியுள்ளன என்பதும் தெரியவரும்.

3.4.7 உயிரூட்டும் வண்ண உருவம்

கவிதை என்பது சாதாரண எலும்புக்கூடு இல்லை. ஒருசில கோடுகளைக் கொண்ட வரைபடமும் (sketch) அன்று. நல்ல

வளம் காட்டும் தசையும் உயிர் ஊட்டும் குருதியும் பளபளககும் ருமமும் சிறந்த உறுப்புகளும் உயிர் ஓட்டமும் கொண்ட முழுமையான மனித உருவத்தையே மக்கள் விரும்புவர். இந்நிலையில் உயிரோட்டம் கொண்ட மனித உருவத்தையே எவரும் படைக்க விரும்புவர். வண்ணமும் வர்ண ஜாலமும் கொண்ட முழு உருவ வண்ணச் சித்திரத்தையே கண்டு ரசிக்க முடியும். அங்கொரு கோடும் இங்கொரு கோடும் கொண்ட வரைபடத்தை முழுப்படமாக, மோகனச் சித்திரமாக ஆக்க விரும்புகிறார் கவிஞர். எனவேதான் "புலம்பன் பிரிந்ததால் கண்கள் பாடுஒல்லா" என்ற ஓரடிச் செய்தியை நான்கடியாக மாற்ற எண்ணுகிறார். நான்கடியில் இதனை விளித்துக் கவிதை வடிவில் கூறுகிறார். மிக எளிதாக இதைச் செய்து முடிக்கிறார். புலம்பன் என்பதற்கு அடையாகச் சிலவற்றைக் கூறி, அதனை உள்ளார்ந்த ஒரு பொருளோடு, உள்ளுறு உவமமாகவும் அமைத்திருக்கிறார். இதுபோன்றே கண்களுக்குச் சிலவற்றை அடையாகத் தந்து பாடலை ஆக்கி முடிக்கிறார். இவ்வடைகளால் சாதாரண ஒரு அடிச் சொற்களைக் கவிதையாக மாற்றுகிறார். கவித்துவத்தைக் கொடுக்கிறார். கழிபேருவகையைத் தருகிறார். சிறந்த கவிஞர்கள் ஓரடியை ஒன்பது அடியாகவும் மாற்றுவர். ஒரு சொல்லாகவும் மாற்றுவர். எனினும் இரண்டிலும் அவர்களின் கவித்துவம் கால் கொண்டு களிநடம் புரியும். ஒவ்வொரு சொல்லும் பல கவிதைகள் பாடும். ஒவ்வொரு அடியும் ஓராயிரம் கவிதைகளாக நிற்கும்.

புலம்பன் என்ற பெயரை அடையுடன் இணைத்து "வதிகுரு குறங்கு மின்னிழற் புன்னை உடை திரைத் திவலை யரும்புந் தீநீர் மெல்லம் புலம்பன்" என்று ஒரு பெயர்த் தொடராக மாற்றி மிக அழகாகக் கூறி நிற்கிறார் கவிஞர். இதுபோன்று கண் என்பதையும் 'பல்லிதழ் உண்கண்' என அடையை இணைத்துப் பாடலைப் பெரிதாக்கி உருவ ஆக்கம் செய்துள்ளார் கவிஞர். இரண்டடிகளில் முடிக்க வேண்டியதை இரண்டு பெயர்த் தொடர்களைக் கொண்டு 5 அடிகளில் அருமையாக முடித்துக் காட்டுகிறார். இத்தகைய ஆக்கங்களைச் சாதாரணமாக எல்லாப் பாடல்களிலும் காணமுடியும். குறுந்தொகை இரண்டாவது பாடலில் தும்பி என்பதை ஒரு சிறந்த அடையுடன் கூட்டி, "கொங்குதேர் வாழ்க்கை அஞ்சிறைத் தும்பி" எனக் கூறியிருப்பதும், அதுபோன்று 'அரிவை கூந்தல்' என்பதைப் "பயிலியது கெழீஇய நட்பின் செறியெயிற் றரிவை கூந்தல்" என அடை கொடுத்து அழகாகக் கூறியிருப்பதும் கவனிக்கத் தக்கவை. இதுபோன்றே புறப்பாடல்களிலும் உள்ளன. 'தோன்றல்' என்பதைப் "புலவரை இறந்த புகழ்சால் தோன்றல்" (புறம். 21)

என்பார். சேரலாத என்பதைப் "போர்வல் யானைச் சேரலாத" (பதி. .5) என்பார். இன்னும் பெரும் பெரும் அடைகளை இணைத்துப் பெரும் தொடர்களை ஆக்கிவிடுகின்றனர் (பதி. 90). இத்தகைய நிலையைப் பெரும்பாலான பாடல்களில் காண முடியும். இதனையே நரிவெரூஉத்தலையாரும் பயன்படுத்திப் பாடலை ஆக்கி அழகு சேர்த்துள்ளார்.

இப்பாடலின்கண் வரும் இப்பெயர்த் தொடர்கள் பாடலுக்கு மிக அழகு சேர்ப்பனவாக அமைந்துள்ளன. இத்தகைய செறிவு நிறைந்த அடைகள் சங்க இலக்கியங்களுக்குச் செவ்வியல் தன்மையைக் கொடுத்து நிற்கின்றன (அகத்தியலிங்கம் 1997 b)

"வதிகுரு குறங்கு மின்னிழற் புன்னை
உடைதிரைத் திவலை யரும்புந் தீம்நீர்
மெல்லம் புலம்பன்"

என்பது தலைவனைக் குறித்து நிற்பது. இதற்குப் பொருள் எழுதப் போந்த ஐயர், "தன்னிடத்தில் தங்கியிருக்கும் குருகுகள் உறங்குவதற்கு இனிய நிழலையுடைய புன்னை மரமானது கரையைச் சாரச் சார உடைகின்ற அலைகளால் வீசப்படும் துளியால் அரும்புகின்ற கண்ணுக்கு இனிதாகிய நீர்ப்பரப்பை யுடைய மெல்லிய கடற்கரையையுடைய தலைவன்" என எழுதுவார். இது போன்றே கண்களை அடையுடன் இணைத்துப் "பல்லிதழ் உண்கண்" எனக் கூறுவார் புலவர்.

3.4.8 தொடக்கமும் தொடர்ந்து வருவனவும்

பாடல்களின் தொடக்கம் மட்டும் நன்றாக இருத்தல் போதாது. தொடக்கம் தரும் உணர்வும் அது தரும் உணர்ச்சியும் ஈர்ப்புச் சக்தியும் தொடர்ந்து தக்கவைத்துக் கொள்ளப்பட வேண்டும். இதனையும் சங்கப் புலவர்கள் அருமையாகச் செய்துள்ளனர். பாடல் முழுவதும் ஒரு ஜீவ ஓட்டத்துடன் காணப்படவேண்டும். இதனால் நல்ல விளித் தொடர்களுக்குப் பின்னால் வேறு பல்வேறு உத்திகளைக் கையாண்டு கவித்துவத்தைக் காத்து வருகின்றனர் நல்ல கவிஞர் பெருமக்கள். சிறந்த பெயர்த் தொடர்கள், செம்மையான கருத்துக்கள், உள்ளுறை, உவமம், இறைச்சி, உள்ளத்தைத் தொடும் சின்னஞ்சிறு வாக்கியங்கள், அவற்றிலும் சிலபல வேறுபாடுகள், உள்ளம் கவரும் இணைப்புகள், சிறந்த சொற்கள், இடமாற்றங்கள் போன்ற இன்னோரன்னவற்றைக் கையாண்டு பாடல் முழுதும் உயிரோட்டத்துடனும் உணர்ச்சிபூர்வமாகவும் செல்லும் நிலையில் நல்ல பாடல்களை ஆக்கிச் செல்லுவார்கள். இந்நிலையில் ஓரிரு

இடங்களில் பாடல் உருவ ஆக்கம் முழுவதும் ஆராயப்படுகின்றது. ஒரு பாடலின் சிறப்பு, வெற்றி என்பது ஒரு பகுதியின் தனி வெற்றி மட்டுமன்று. அதன் ஒட்டுமொத்தமான சிறப்பு, வெற்றி ஆகும். இந்த நிலையிலும் விளித் தொடர்களைப் பாடலின் எல்லாப் பகுதிகளிலும் கையாண்டுள்ளனர் கவிஞர் பெருமக்கள்.

மேலே காட்டிய பாடலில் சிறந்த செம்மையான செறிவு நிறைந்த ஒரு பெயர்த் தொடரால் முதல் வரி ஊட்டிய உணர்வைத் தக்க வைத்துக் கொள்ளச் செய்துவிடுகிறார் கவிஞர். அதில் காணப்படும் உள்ளுறை, சொற்களின் வண்ண ஜாலங்கள் போன்றவை இங்கு ஆராயப்படவில்லை.

3.5 சில சின்னஞ்சிறு புறப்பாடல்கள்

அகப் பாடல்களைப் போன்றே பல சிறிய பாடல்கள் பலவற்றைப் புறநானூற்றில் காணமுடியும். 4 அடிப்பாடல்கள் முதல் 7 அடி வரையுள்ள பாடல்கள் பலவற்றைக் காணலாம். இவற்றின் உருவ ஆக்கத்தை நன்கு கவனித்தால் சில உண்மைகள் தெரியவரும். மனத்தைக் கவரும் நிலையில் இவற்றின் உருவ ஆக்கம் அமைந்திருப்பதைக் காணமுடியும். நல்ல விளிகள், சிறந்த தொடர்கள், செஞ்சொற்கள் போன்ற இன்னோரன்ன அருமையான உருவப் பண்புகள் உள்ளமை புலனாகும்.

3.5.1 விளியும் முன்னிலையும்

எடுத்துக்காட்டாக 4 அடிகளைக் கொண்ட பாடல்கள் 6 இருக்கக் காண்கிறோம். இவற்றில் இரண்டு பாடல்கள் விளித் தொடர்களைக் கொண்டு காணப்படுகின்றன. ஒன்று ஔவையார் பாடியது (87); மற்றொன்று கருவூர் பெருஞ்சதுக்கத்துப்பூதனார் பாடியது (219). இவ்விரண்டு பாடல்களும் நல்ல விளித் தொடரையும் சிறந்த கட்டமைப்பையும் கொண்டவை. இவையே இவற்றின் சிறப்புக்குக் கட்டியம் கூறிநிற்கும்.

ஔவையார் பாடியது:

"களம்புகல் ஓம்புமின், தெவ்விர்! போர்எதிர்ந்து
எம்முளும் உளனொரு பொருநன்; வைகல்
எண்தேர் செய்யும் தச்சன்
திங்கள் வலித்த கால்அன் னோனே"

என்ற பாடல் (87) புறநானூற்றில் காணப்படும் சிறந்த செய்யுட்களில் ஒன்றாகக் கருதப்படுவது. இதற்குத் தெளிவுரை எழுதியவர் (புலியூர்க் கேசிகன் 1960 மு.) 'பகைவர்களே! போர்க்களம் சேர்வதைப் போற்றுங்கள். எதிர்த்துப் போரிடும்

ஆற்றல் உடையவன் எம்முள்ளும் ஒருவன் இருக்கின்றான். ஒரு நாளைக்கு எட்டுத் தேர் செய்யும் தச்சன் ஒரு மாதம் கூடிச் செய்த தேர்க்காலைப் போன்ற அழகும் வலிமையும் உடையவன் அவன்" என எழுதுவார். சிறிய ஒரு செய்தியைச் சொல்லுவது இது. பாடலின் செய்தியை விடவும் பாடலின் உருவம் செம்மையாக உள்ளமை கண்கூடு. பாடலின் தொடக்கமே உள்ளத்தில் சென்று புகும்படி அமைக்கப்பட்டுள்ளது "களம்புகல் ஓம்புமின் தெவ்விர்" என விளியையும் முன்னிலையையும் இணைத்து நிற்பதே பாட்டின் உணர்வுக்கு வழிவகுப்பது. இத்தகைய ஒரு அமைப்புப் பற்றி முன்னரே குறிப்பிடப்பட்டது. இதனையடுத்து வரும் வாக்கியமும் சிறிதாயினும் உள்ளத்துச் சென்று உறையும் தன்மையது. அதனை அடுத்து வரும் எழுவாய், தோன்றா நிலையிலும் வலுவூட்டும் நிலையிலும் உள்ளமை கண்கூடு. முதல் வாக்கி யத்திலும் இரண்டாவது வாக்கியத்திலும் காணப்படும் இடம் மாற்றமும் (தெவ்விர் களம்புகல் ஓம்புமின் என்பது "களம்புகல் ஓம்புமின் தெவ்விர்" என மாறி நிற்பது, பாடலுக்கு ஒரு வேகத்தைக் கொடுத்து நிற்கிறது.) நான்கடிகளில் மூன்று வாக்கியங்களையும் ஒரு விளியையும் ஏவல் வினையையும் கொண்டு வேகமான ஓட்டத்தையும் விறுவிறுப்பான போக்கையும் காட்டியதுடன் நல்லதொரு உவமையையும் கொண்டு விளங்குகின்ற நிலையில்தான் ஔவையாரின் இப்பாடல் நல்ல தொரு பாட்டாக அமைந்துள்ளது எனக் கருதலாம். முதல் இரண்டு வாக்கியங்களும் வேகத்தோடு நிற்பவை. மூன்றாவது வாக்கியம் வேகத்தின் காரணத்தைக் காட்டி முத்தாய்ப்பு வைத்து நிற்பது.

இப்பாட்டில் இடமாற்றங்கள் மிக அருமையாகச் செயல் பட்டிருக்கின்றன. இரண்டாவது வாக்கியம் முதலிலும் அதனை அடுத்து வரும் மூன்றாவது வாக்கியமும் அதனை அடுத்தே முதல் வாக்கியமும் இருக்கவேண்டிய இயல்பு நிலையை மாற்றிக் கவிஞன் நாடகப் பாணியில் "களம்புகல் ஓம்புமின் தெவ்விர்!" என முதலிலேயே கூறிநிற்பது வேகத்தைத் தரும் ஒரு நிலையை நன்கு காட்டி நிற்கிறது. ஒரு பொருநன் எம்முளும் உளன் என்பது மாறி "எம்முளும் உளன்" என நிற்பதே வேகம் காட்டும் நிலையிலுள்ளது. இறுதி வாக்கியமும் அவாய் நிலையில் உள்ளது. ஒவ்வொரு வாக்கியத்திலும் ஒவ்வொரு உத்தி.

இப்பாடலைப் போன்றே கோப்பெருஞ்சோழன் வடக்கிருந்தபோது கருவூர்ப் பெருஞ்சதுக்கத்துப் பூதநாதனார் பாடிய பாடலும் காணப்படுகின்றது.

"உள்ளாற்றுக் கவலைப் புள்ளி நீழல்
முழூஉ வள்ளூரம் உணக்கும் மள்ள!
புலவுதி மாதோ நீயே;
பலரால் அத்தைநின் குறியிருந் தோரே"

என்ற பாடலும் (219) நல்ல விளித் தொடருடன் ஆரம்பமாகி, அதனை அடுத்து முன்னிலை வினாவுடன் நின்று உள்ளத்தில் பதியுமாறு உள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. நான்கு வரிகளில் இரண்டு வரிகள் விளியாக நிற்பது காணத்தக்கது. கோப்பெருஞ் சோழனின் நிலையை நன்கு காட்டுவதாக, பாடுபொருளுக்கு உதவுவதாக உள்ளது. புலவுதி என்பதும் முன்னிலையே. ஔவையார் பாட்டைப் போன்றே இதும் விளியும் முன்னிலை யுமாக நிற்பது பாட்டின் வேகத்தையே காட்டி நிற்கும். மாதோ, அத்தை ஆகிய இடைச் சொற்களும் பாட்டின் உயிர்ப் பொருளுக்கு (Sprit) உதவி நிற்கின்றன. விளி, முன்னிலை, வினா என்ற சேர்க்கையில் உள்ளது.

சின்னஞ்சிறு பாடல்கள் செம்மையான வடிவத்தைக் கொண்டு விளங்கினால்தான் வாசகர்களின் உள்ளத்தைத் தொடமுடியும் என்ற உண்மையைச் சங்க காலக் கவிஞர்கள் நன்கு உணர்ந்திருந்தனர். ஒவ்வொருவரும் ஒருசில உத்திகளை இதற்காகவே கையாண்டுள்ளனர். ஔவையார் பல பாடல்களில் விளித் தொடரைப் பயன்படுத்துவார். (இன்னுஞ் சில உத்திகளையும் கையாண்டுள்ளார் அவர்) அவருடைய பாடல் களை (எல்லாப் பாடல்களையும்) ஊன்றிக் கவனித்தால் பலபாடல்களில் விளிச் சொற்களைப் பயன்படுத்தி நிற்பதைக் காண முடியும்.

"களம்புகல் ஓம்புமின் தெவ்விர்!" (புறம். 87) என்றும் "களம் படக் கடந்த கழல்தொடித் தடக்கை!" என்றும் "ஆர்கலி நறவின் அதியர் கோமான்!" என்றும் "போர்அடு திருவின் பொலந்தார் அஞ்சி", "மன்னுக பெரும நீயே!" (91) என்றும் "இழை யணிப் பொலிந்த ஏந்துகோட்டல்குல்-மடவரல் உண்கண் வாணுதல் விறலி!" என்றும் "வினவல் ஆனாப் பொருபடை வேந்தே!" (89) என்றும் "எழுமரம் கடுக்கும் தாள்தோய் தடக்கை வழுவில் வன்கை மழவர் பெரும!" (90) என்றும் பல்வேறு விளித் தொடர் களைத் தன்னுடைய பாடல்களில் (92,93,94,100,101,102,104) பயன் படுத்தியுள்ளமை காணத்தக்கது. "அகவன் மகளே, அகவன் மகளே மனவுக் கோப்பன்ன நன்னெடுங் கூந்தல்-அகவன் மகளே" (குறு. 23) என்ற விளித் தொடரை அறியாதார் யாரே!

3.5.2 எதிர்பார்ப்பைத் தூண்டும் இனிய முகப்புகள்

இப்பாடல்களைப் போன்றே பிற நான்கு பாடல்களும் ஒவ்வொரு முறையில் உருவ ஆக்கத்தைப் பெற்றுநிற்கின்றன. கபிலரின் பாடல்கள் நல்ல தொடக்கத்தைக் கொண்டுள்ளன. 'பாரி பாரி' என்ற சொற்களை உச்சரிக்கும்போதே பாடலில் வெற்றி கையில் வந்துவிடுகிறது. 'கூட்டு' பாடல்களைத் (chorus) தொடங்கும் நிலையில் உள்ளது இத்தொடக்கம். 'திங்களைப் போற்றுதும் திங்களைப் போற்றுதும்..." "ஞாயிறு போற்றுதும் ஞாயிறு போற்றுதும்.." "மாமழை போற்றுதும் மாமழை போற்றுதும்" என இளங்கோவடிகள் தம் காப்பியத்தைத் தொடங்குவதை இது நினைவூட்டி நிற்கிறது என்று சொன்னால் அது மிகையாகாது. இது போன்றே கபிலர் அடுத்த பாடலையும் "அளிதோ தானே பேரிருங் குன்றே" (111) எனத் தொடங்கி நிற்பார். ஆச்சரியத்தைக் காட்டி, அல்லது இரக்கத்தை வெளிக் காட்டி நிற்பவை இத்தொடர்கள். அடுத்தும் இதுபோன்றே "வேலின் வேறல் வேந்தர்க்கோ அரிதே' என்பார். வேலின் வேறல் என்பதும் வேந்தர்க்கோ என்பதும் பின் எதனால்? என்றும் பின் யாரால்? என்றும் நம் உள்ளத்தில் வினாக்களை எழுப்பி நிற்கும். இத்தகைய தொடக்கங்களை மிக எளிதாகக் கொண்டு வரும் கவித்துவ சக்தி நிறைந்தவர் கபிலர் என்பது அவரது பாடல்களைக் கவனிப்பாருக்குத் தெரியவரும்.

கபிலரின் பாடல்களில் பல வாசகர்களின் எதிர்பார்ப்பைத் தூண்டும் தொடக்கங்களைக் கொண்டிருப்பது காணலாம். "அளிதோ தானே பாரியது பறம்பே" என்பதும் இதுபோன்றே "அளிதோ தானே பேரிருங் குன்றே" (111) என்பதும் ஒரே மாதிரியான தொடக்கங்களைக் கொண்டுள்ள இருபாடல்கள். 'பாரி, பாரி' எனத்தொடங்கும் பாடலும் உள்ளத்தில் சென்று உறையும் நிலையையுடையது. கபிலரின் பாடல்கள் பொதுவாகப் பல்வேறு நிலைகளில் நல்ல தொடக்கங்களைக் கொண்டவையே. 'யாருமில்லைத் தானே கள்வன்' (குறு. 25) போன்ற பாடல்கள் இத்தகையவையே.

3.5.3 சின்னஞ்சிறு வாக்கியங்கள்; அவாய்நிலை; இடம் மாற்றம்; விளி

முன்னர்க் கூறியபடி குறைந்த அடிகளைக் கொண்ட சில புறப்பாடல்கள் விளியையும் (12,59,64,87,94,149,219 போன்றவை) இன்னுஞ் சில வினாவையும் (49,74,79,86 போன்றன) கொண்டு நிற்கின்றன. இன்னும் சிலவோ சின்னஞ்சிறு வாக்கியங்களால் ஆக்கப்பட்டு விறுவிறுப்பூட்டி நிற்கின்றன.

"யாழொடுங் கொள்ளா; பொழுதொடும் புணரா;
பொருளறி வாரா; ஆயினும் தந்தையர்க்கு
அருள்வந் தனவால் புதல்வர்தம் மழலை;
என்வாய்ச் சொல்லும் அன்ன; ஒன்னார்
கடிமதில் அரண்பல கடந்த
நெடுமான் அஞ்சிநீ அருளல் மாறே"

போன்ற (92) பாடல்கள் (81,92,121,131,172,315,242,315) இத்தகையனவே. இவற்றுள் சில, வேறு சில நல்ல பண்புகளையும் கொண்டு விளங்குவன. முதல் மூன்று வாக்கியங்களும் அவாய் நிலை வாக்கியங்கள் (காண்க. குறு. 3)

3.5.4 எதிர்மறையில் பிறந்த எழில்மிகு கவிதை

"இளையோர் சூடார்; வளையோர் கொய்யார்:
நல்யாழ் மருப்பின் மெல்ல வாங்கிப்
பாணன் சூடான்; பாடினி அணியாள்;
ஆண்மை தோன்ற ஆடவர்க் கடந்த
வல்வேற் சாத்தன் மாய்ந்த பின்றை
முல்லையும் பூத்தியோ, ஒல்லையூர் நாட்டே ?"

என்ற குடவாயில் கீர்த்தனார் பாடல் (புறம் 242) சின்னஞ்சிறு வாக்கியங்களுடன் ஒருமுகப் போக்கு, வினாத் தொடர் போன்றவற்றையும் கொண்டு அழகு மிக்கு விளங்குவது. எதிர்மறை வினைமுற்றிலே பிறந்து வினாவிலே வாழ்கிறது இப்பாடல். நின்னை (முல்லையை) என்பதை முதல் நான்கு வாக்கியங்களிலும் கெடுத்து உள்ள எதிர்பார்ப்பைத் தூண்டி வேகத்தையும் விரைவையும் கொண்டு வந்து வினாவை இட்டு விறுவிறுப்பாகப் பாட்டை முடிக்கிறார் கவிஞர். ஒருமுகப் போக்கும் ஒரே வகைப் பயனிலையும் இவ்விரு பாடல்களிலும் வந்து அழகு சேர்த்து அமரத்துவம் படைக்கின்றன. எதிர்மறை முற்றை அடுக்கு அடுக்காகவும் உள்ளத்துறையும் ஒரு விளியையும் வினாவையும் அமைத்திருக்கும் இப் பாடல் வாழும் பாடலாகவே உள்ளது. சாத்தன் மாய்ந்த பின்னர்த் தோன்றிய பாடல் அவனை வாழவைத்து விட்டமை காணலாம். முல்லையே! ஆண்மை தோன்ற... ஒல்லையூர் நாட்டே பூத்தியோ? (நின்னை) இளையார்சூடார், வளையோர் கொய்யார்...பாடினி அணியாள்" என்றிருக்க வேண்டிய வரிசையை மாற்றி மிகச் சாதுரியமான வரிசையில் அமைத்து இருப்பது காணத்தக்கது. சோகத்தில் பிறந்த இப்பாடல் வேகத்திலும் விறுவிறுப்பிலும் ஒரு மோகத்திலும் இன்றும் வாழ்கின்றது!

பாடல்களின் அமைப்புக்கு இலக்கணக்கூறுகள் எத்தனை அளவுக்கு உதவுகின்றன என்பதற்கு இப்பாடல் ஒரு எடுத்துக்காட்டு எதுகையும் மோனையும் ஏவல் கேட்டு நிற்பதற்கு எதிர்மறையும் வினையாலணையும் பெயரும் பிறவும் எவ்வாறு உள்ளன என்பதைக் காட்டுதற்குச் சிறந்த உருவ அமைப்பைக் கொண்டு விளங்குவது இப்பாடல். இதுபற்றி வேறொரு இடத்தில் பின்னர் ஆராயப்படும்.

3.5.5 ஒருமுகப் போக்கும் பிறவும்

புறநானூறு தரும் மற்றொரு சிறந்த பாடல் (312) பொன் முடியாரால் ஆக்கப்பட்டது.

"ஈன்று புறந்தருதல் என்றலைக் கடனே;
சான்றோன் ஆக்குதல் தந்தைக்குக் கடனே;
வேல்வடித்துக் கொடுத்தல் கொல்லற்குக் கடனே;
நன்னடை நல்கல் வேந்தற்குக் கடனே;
ஒளிறுவாள் அருஞ்சமம் முருக்கிக்
களிறெறிந்து பெயர்தல் காளைக்குக் கடனே".

6 அடிகளைக் கொண்ட இப்பாடல் என்றும் வாழுகின்ற பாடல். கருவும் உருவும் இணைந்து நின்று இப்பாடலுக்கு என்றும் அழியாத ஒரு புகழை அளித்து வருவதைக் காணலாம். கடந்த இருபது நூற்றாண்டுகளில் இப்பாடலை எண்ணிப் பார்க்காத எந்தத் தமிழறிஞனும் இருக்கமாட்டான் என்று கூறும் அளவுக்கு அவர்களின் நாவிலே தவழ்ந்து நெஞ்சிலே மிதந்து நயம் மிக்க பல எண்ணங்களையும் தந்து நிற்பது இது (மாணிக்கம் 1987, 58). தன்னுடைய கடமையையும் நாட்டுக்கு ஆற்றவேண்டிய நற்பணியையும் எண்ணிப்பார்க்கும் எவனும் இந்த அற்புதமான பாடலை அணுகாமல் இருக்கமுடியாது. அத்தனை அளவுக்கு நம் உள்ளங்களைக் கொள்ளை கொண்ட அருமையான பாடல். இதற்கு ஒரு முக்கிய காரணம் இதன் உருவ அமைப்பும்தான் என்று சொன்னால் அது மிகையாகாது.

சின்னஞ்சிறு வாக்கியங்கள்; செம்மையான சொற்கள். சிறந்த அடுக்குமுறை, சீரிய எண்ணங்களைத் தன்னகத்தே கொண்டு நறுக்குத் தெறித்தாற் போன்று சொல்லிச் செல்லும் பாணி. ஒவ்வொரு அடியிலும் ஒவ்வொரு கடமையைச் சொல்லி வற்புறுத்தும் பாங்கு. ஒரேமாதிரியான வாக்கியங்களின் அடுக்கு. ஒரே மாதிரியான எழுவாய்கள். ஒரே மாதிரியான பயனிலைகள். ஒரே சொற்கள், ஒரே இலக்கணக் கூறின் இனிமையான நடமாட்டம்; தொழிற் பெயரின் அமைப்பு. அதன் வேகம்

ஒருமுகப் போக்கு போன்றின்னோரன்ன பல அருமையான கவிதைப் பண்புகளைக் கொண்டு விளங்குவது இப்பாடல்.

இத்தகைய பண்பைக் கொண்டு விளங்குவதுதான் குறுந்தொகை *(40ஆவது பாடல்)*

"யாயும் ஞாயும் யாரா கியரோ"

என்ற அற்புதமான பாடலும். இரண்டும் ஒவ்வொரு அடியிலும் ஒவ்வொரு செய்தியை முடித்து நிற்பதும் ஒரே மாதிரியான வாக்கியத்தைக் கொண்டு வருவதும் ஒப்பவைத்து எண்ணற் பாலன. பார்ப்பதற்கும் (நோக்கு) படிப்பதற்கும் உள்ளத்திலே வைத்து உணர்வுகளை மீண்டும் மீண்டும் கொண்டு வருவதற்கும் ஏற்ற பாடல்கள் இவை.

சிறந்த கவிதைகளைப் பற்றிப் பேசும் அறிஞர்கள் அவற்றில் காணப்படும் ஒவ்வொரு அடியும் ஏன் ஒவ்வொரு சொல்லும்கூட ஒவ்வொரு கவிதையாகும் எனக் கூறுவார்.

"Every poem should be made up of lines that are poems"

என்று கூறுவார் எமர்சன் (Journals Vol. VII. P. 523) இந்த நிலை மேலே சொன்ன கவிதைகளுக்கு முற்றிலும் பொருந்தும். அவற்றில் காணப்படும் ஒவ்வொரு அடியும் ஒவ்வொரு கருத்தை முடியச் சொல்வதுடன் முருகுணர்ச்சி ததும்பவும் கூறுகிறது எனக் கருதலாம்.

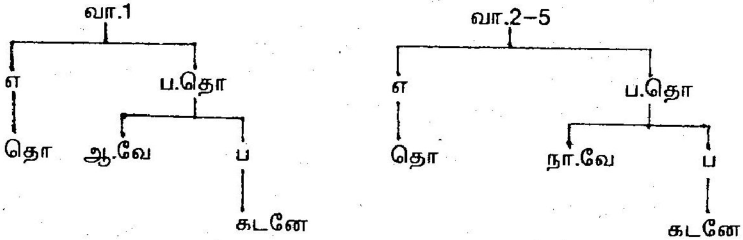
"எழுத்து முதலா ஈண்டிய வடியிற்
குறித்த பொருளை முடிய நாட்டல்
யாப்பென மொழிப யாப்பறி புலவர்"

என்ற தொல்காப்பியச் சூத்திரத்திற்குப் *(390)* பொருள் எழுதவந்த பேராசிரியர் ஒவ்வொரு அடியிலும் ஒவ்வொரு சீரிலும் பொருளை முடிய நாட்ட வேண்டும் எனப் பொருள் கொண்டு "அவ்வடியில் தான் வைக்கக் கருதிய பொருளைப் பிறிதோர் அடியுங் கொண்டு கூட்டாது அமைந்து மாறச் செய்தல்" என எழுதுவார். பின்னர் உதாரணம் தரும்போது,

"மாயோன் மார்பி லாரம் போல
மணிவரை யிழிதரு மணிகிள ரருவி
நன்பொன் வரன்று நாட
னன்புபெரி துடைய னின்சொல் லினனே"

என்ற பாடல் பகுதியைத்தந்து "இது குறித்த பொருளை நாற் சீரடிதோறும் முடிய நாட்டினவாறு" என்பார். இத்தகைய

அடிதோறும் பொருள் முடிய நாட்டுதலுக்கு மிகப் பொருத்தமான பாடல்கள் மேலே காட்டப்பட்ட புறநானூற்றுப் பாடலும் குறுந் தொகைப் பாடலும் என்றால் அது மிகையாகாது. அத்தனை அளவுக்கு ஒவ்வொரு செய்தியையும் ஒவ்வொரு அடியிலும் (இறுதி இரு அடிகளைத்தவிர) முடித்துக் காட்டி நிற்கின்றன. இந்தப் பாடல்களின் வெற்றிக்கு ஒரு காரணம் இவற்றின் உருவ ஆக்கத்தில் காணப்படும் ஒருமுகப் போக்கு. ஒரே மாதிரியான வாக்கியங்களைக் கொண்டது புறநானூற்றுப் பாடல். ஒரே மாதிரியான பயனிலை, ஒரே சொல் பெயர்ப்பயனிலை, 6 அடிகளைக் கொண்ட இப்பாடல் 5 வாக்கியங்களைக் கொண்டது. முதல் வாக்கியம் ஒரு அமைப்பையும் அடுத்த (2-5) வாக்கியங்கள் சிறிது மாறிய அமைப்பையும் கொண்டுள்ளன.



தொ. தொழில் பெயர்த் தொடர். ஆ. வே. ஆறாம் வேற்றுமை நா.வே. நான்காம் வேற்றுமை.

இந்த அமைப்பு மாற்றங்களுககுக் காரணமும் உண்டு. எல்லாம் ஒரே அமைப்பைக் கொண்டிருந்தாலும் முதல் வாக்கியம் ஆறாம் வேற்றுமைத் தொடரைக் கொண்டு இருப்பதற்குக் காரணம் பிற கடமைகளிலிருந்த மாறுபட்டது என்பதைக் காட்டுவதற்காகவே எனக் கருதலாம். பெண்களின் கடமை அது (ஈனுதல்) அன்று, அது வாழ்க்கையின் ஒரு நியதி என்பதைக் காட்டுவதற்காகவே என எண்ணலாம். மேலும் எல்லா வாக்கியங்களும் ஒன்றுபோல் இருந்தால் ஒரு சலிப்பு (monotony)ஏற்படும் நிலையில் முதல் வாக்கியத்தில் வேற்றுமை மாற்றத்தையும் இறுதி வாக்கியத்தில் நீண்ட ஒரு தொழில் பெயர்த் தொடரையும் கொண்டுவந்து சுவையோடு கவிதையை உருவ ஆக்கம் செய்துள்ளார் கவிஞர். குகர வேற்றுமை கண்டிப்பான ஒரு தன்மையைக் காட்டுவது ஆகும். “எனக்குப் போகவேண்டும்” என்பதற்கும் “நான் போகவேண்டும்” என்பதற்கு மிடையே வேற்றுமை உண்டு. (Agesthialingam. 1972)“வேந்தற்குக் கடனே” என்பதற்கும் “வேந்தனின் கடன்” என்பதற்குமிடையே வேற்றுமை உண்டு. இதனால்தான் தாயின் கடமையைக் கூறும்போது ஆறாம்

வேற்றுமையையும் பிறரின் கண்டிப்பான கடமையைக் கூறும்போது நான்காம் வேற்றுமையையும் இட்டுக் கவிதையை ஆக்கியுள்ளார் பொன்முடியார்.

இங்கு வேறு ஒரு மாற்றத்தையும் கவனித்தல் வேண்டும். எல்லா வாக்கியங்களும் ஒரே அடியில் இருக்க, இறுதி இரண்டடிகள் சேர்ந்து நின்றுதான் ஒரு வாக்கியமாக உள்ளது, இந்த மாற்றம் எந்தவிதமான காரணமும் இன்றித் தற்செயலால் ஏற்பட்டதா அல்லது கவிஞன் வேண்டுமென்றே ஏதாவது ஒரு நல்ல காரணம் பற்றி ஆக்கியதா என்பதையும் நினைத்துப் பார்த்தல் வேண்டும். எந்தவொரு நல்ல கவிஞனும் காரணம் எதுவுமின்றி இவ்வாறு செய்வதில்லை.

கவிதைகள் பற்றி ஆராயும் இலக்கிய விமர்சகர்கள் இக்கருத்தை வலியுறுத்தி வருதல் காணலாம். எந்தக் கவிஞனும் காரணம் இன்றி எந்தவொரு சொல்லையும் ஏன் எந்தவொரு எழுத்தையுங்கூடத் தன் கவிதைகளில் இடுவதில்லை. அரிஸ்டாட்டில் கவிதையின் ஒருமைப்பாடு பற்றிப் பேசுகையில் இதனை வற்புறுத்துவார். நாடகங்களின் கதையம்சம் பற்றிக் கூறுகையில் அதில் காணப்படும் ஒவ்வொரு பகுதியும் இணைந்து நின்று ஒருமைப்பாடு கொண்டு விளங்கவேண்டும் என்பார். (The parts of actions stand together) எனக் கூறுவார். (WB. 32) இதுபற்றி மேலும் கூறுகையில் ஏதாவது ஒரு பகுதியை எடுத்து விட்டால் கூட அது நாடகத்தைப் பாதித்துவிடும் என்பார். எந்த ஒரு பகுதியை எடுத்துவிட்டாலோ அல்லது வேறொன்றைக் கொண்டு சேர்த்தாலோ அதன் முழுமை பாதித்துவிடும் எனக் கூறுவார். (The structural union of the parts being such that, if any one of them is displaced or removed, the whole will be disjointed and disturbed. For a thing whose presence or absence makes no visible difference is not an organic part of the whole" (Poetics, VIII) என்பது அவர் கூற்று. கதைப் பகுதிக்குக் கூறியது, சொற்கள், வாக்கியங்கள் போன்றவைகளுக்கும் பொருந்தும். இந்நிலையில் இப்பாடலில் இரண்டு அடிகளில் காளையின் கடமை பற்றிக் கூறியது சிறந்த ஒரு காரணத்தைக் கொண்டே கூறப்பட்டது எனக் கருதவேண்டும்.

எந்த ஒரு கவிதைக்கும் அது சொல்ல வேண்டிய முக்கியமான கருத்து ஒன்று இருக்கும். இக்கருத்துத்தான் அந்தக் கவிதையின் உயிர் போன்றது. இதனை அந்தக் கவிதையின் இதயம் என்று கூறலாம். அல்லது உயிர் என்று கூறலாம். கவிஞன் எவனும்

ஒரு கவிதையை ஆக்கும்போது இது அவன் இதயத்தில் இருந்தேயாக வேண்டும். இதேபோன்று வாசகர்களின் இதயத்திலும் இது பதிந்தாக வேண்டும். கவிஞனின் இதயத்துக்கும் வாசகனின், இதயத்துக்குமிடையே இருப்பது கவிதை. இதன் மூலமாகத்தான் ஒரு இதயத்திலிருந்து இன்னொரு இதயத்துக்கு இக்கருத்துப் பரிமாற்றம் செய்யப்படுகின்றது. இந்தப் பரிமாற்றத்தின் கருவியே (medium) கவிதை. இந்தப் பரிமாற்றத்தை எந்தவிதமான இடர்ப்பாடுமின்றி முருகுணர்வு கொப்புளிக்கச் செய்வதுதான் கவிதை. உணர்ச்சியும் உணர்வும் பொங்குமாறு கூறுவதுதான் நல்ல கவிதை. முன்னர்க் கூறப்பட்டதுபோல் உணர்வு எதுவுமின்றிச் செய்யப்படுகின்ற பரிமாற்றத்தின் கருவி அறிவு நூல்கள் (books of knowledge) எனப்படும். ஆனால் உணர்ச்சியுடனும் உணர்வுடனும் பரிமாற்றத்தைச் செய்வது இலக்கியம். இலக்கியத்தின் இணையற்ற பிரிவுதான் கவிதை. எனவே தான் நல்ல கவிதை எதுவும் அது சொல்லவேண்டிய உயிர் போன்ற கருத்தினைச் சுற்றிச் சுற்றி வட்டமிட்டாலும் இறுதியில், அக்கருத்தினை முடிய நாட்டி நிற்கும். இதைத்தான் யாப்பு என்று தொல்காப்பியர் கூறிப்போந்தார். கவிதையைப் படித்து முடித்தவுடன் இக்கருத்து வாசகனின் மனத்தில் பசுமரத்தாணி போன்று பதிந்தாக வேண்டும்.

மேலே காட்டிய பாடலில் ஆசிரியர் கூறவிரும்பும் முக்கிய கருத்து எது என எண்ணிப் பார்த்தல் வேண்டும்.

இப்பாடலில் பலவேறு மாந்தர்களின் கடமை பற்றிக் கூறியிருப்பினும் காளையின் கடனையே முக்கியமாகக் கூற விரும்புகிறது இப்பாடல் எனக் கருதலாம். பாடலுக்குத் தலைப்பு இட்டு (புலியூர்க் கேசிகன் உரை) எழுதும் போது "காளைக்குக் கடனே" என எழுதிச் செல்லுதல் காணத்தக்கது. இந்நிலையில் இப்பாடலின் வழி ஆசிரியர் முக்கியமாகக் கூற விரும்புவது எல்லாம் காளையின் கடமையைப் பற்றியே என எண்ணலாம்.

உணர்ச்சிப் பாடல்கள் பற்றிக் கூறும்போது, "அதன் ஒருமைப்பாடு என்பது அது கூறும் மேலோங்கிய கருத்தே" எனக் கூறுவார் வில்கம் சிலேகல். "The unity of a lyrical poem is its dominant mood" என அதுபற்றிக் கூறும்போது வெல்லக் கூறுவார் *(1970:54)*. இத்தகைய கருத்தைக் கூறுவதற்கே பலவேறு மாந்தர்களின் கடமையை அடுக்கு அடுக்காகக் கூறி இறுதியில் பாடலின் முக்கியக் கருத்தாகக் காளையின் கடமையைக் கூறி நிற்கிறார் கவிஞர் பொன்முடியார். இத்தகைய நிலையில்தான் பிறர் கடமை பற்றிக் கூறும்போது ஒவ்வொரு அடியும் காளையின் கடமை

பற்றிக் கூறும்போது இரண்டடிகளும் எனக் கவிதையின் உருவ ஆக்கத்திலும் முதன்மைக் கருத்தை முட்டற முடிய நாட்டிக் கூறி நிற்கிறார் கவிஞர்.

3.5.6 உச்சநிலை

"ஈன்று புறந்தருதல்" என்றும் "சான்றோனாக்குதல்" என்றும் "வேல் வடித்துக் கொடுத்தல்" என்றும் "நன்னடை நல்கல்" என்றும் இரண்டு இரண்டு சீர்களால் பிறர் கடமை பற்றிக் கூறியிருக்கக் காளையின் கடமை பற்றிக் கூறும்போது படிப்போர் உள்ளம் அதை உள்ளத்தில் நிறுத்தாது போய்விடக் கூடாது என்பதற்காகத்தான் "ஒளிறுவா ளருஞ்சமம் முருக்கிக் களிறெறிந்து பெயர்தல்" என ஐந்து சீர்களில் இரண்டு வினையெச்சங்களை அடுக்கு அடுக்காக இட்டு நம் உள்ளத்தில் பதியவைக்கிறார். நம்முடைய உள்ளம் இவைகளைப் புறக்கணித்து விடமுடியாத நிலையில் ஒரு உச்ச நிலையாக (climax) அதனை உறுதிபடக் கூறி நிற்கிறார் பொன்முடியார். ஒவ்வொரு பாடலுக்கும், அது சிறிய பாடலாயினும் சரி, அல்லது பெரிய பாடலாயினும் சரி, உச்ச நிலையுண்டு. பாடலின் அழுத்தம் எல்லாம் இதையொட்டியே அமையும். இவ்வுச்சநிலை பாடல்களின் எந்தப் பகுதியிலும் இருக்கும். முதலில் இருக்கலாம் அல்லது நடுவில் இருக்கலாம் அல்லது இறுதியிலும் இருக்கலாம்.

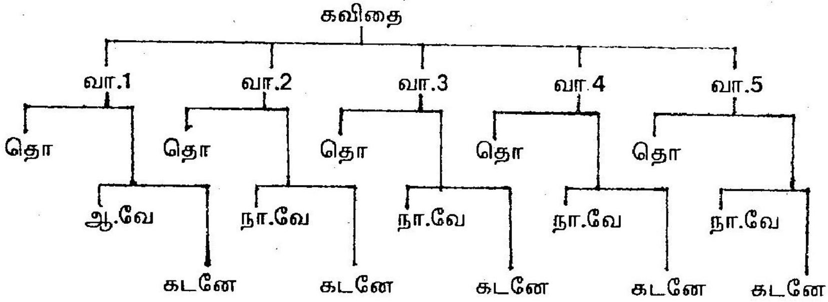
"நிலத்தினும் பெரிதே" என்று தொடங்கும் பாடலின் உச்சக் கட்டம் முதலிலேயே அமைந்துள்ளது. பாடலின் இறுதி அந்த உச்சக்கட்டத்துக்கு உதவும் நிலையில் உள்ளது. ஆனால், இப்பாடலின் உச்சநிலை இறுதியில் அமைந்து கிடக்கிறது. முன்னர்க் கூறப்படுவன எல்லாம் இந்த உச்சநிலைக்கு உதவும் வண்ணமாகவே உள்ளன. "ஒளிறுவாள்...காளைக்குக் கடனே" எனப் பாடலை முடிக்கும்போது இதனை உணரலாம். இந்த உச்ச நிலைக்குக் களம் அமைத்துக் கொடுப்பனதான் பிற பகுதிகள்.

3.5.7 தொகுத்துக் கூறுதல்

கவிதை ஆக்கம் பற்றிக் கூறும் இளம்பூரணர் "நாடக வழக்காவது, சுவைபட வருவனவெல்லாம் ஓரிடத்து வந்தனவாகத் தொகுத்துக் கூறுதல்" என்பார் (அகத்தியலிங்கம் *1996*). இப்பாடலிலும் பொன்முடியார், தான் கூறவிரும்பும் காளையின் கடமை பற்றிக் கூறும்போது, அதனோடு ஒட்டியவற்றையும் சுவைபட மிக அருமையாகத் தொகுத்துக் கூறுகிறார். கவிதை உருவ ஆக்கத்தில் தொகுத்துக் கூறுதல், ஓரிடத்துக் கூறுதல், ஒத்தனவற்றைக் கூறுதல், அடுக்கிக் கூறுதல்,

அடைகொடுத்துக் கூறுதல் போன்றவை மிகச் சிறந்த இடத்தைப் பெறுவனவாகும். இந்நிலையில் இப்பாடலின் உருவ ஆக்கத்திலும் இது அருமையாகக் கையாளப்பட்டு அற்புதமான ஒருபாடலாக அமைந்துள்ளது.

கவிதையின் புற அமைப்பைக் கீழ்வருமாறு காட்டலாம்.



வா-வாக்கியம், தொ-தொழிற் பெயர்த் தொடர். ஆ.வே-ஆறாம் வேற்றுமைத்தொடர், நா.வே-நான்காம் வேற்றுமைத் தொடர். இம்முறையில் சிறந்த ஒருமுகப் போக்கையும் செம்மையான முழு அமைப்பையும் கொண்டு விளங்குவது இப்பாடல்.

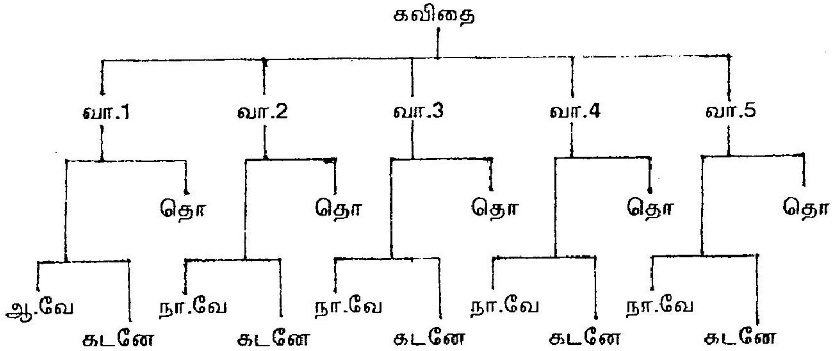
இப்பாடலில் காணப்படும் சொற்கள் பற்றி அதிகமாகக் குறிப்பிட விரும்பவில்லை. எனினும் (தாய்) சான்றோன், தந்தை, வேந்தன், காளை, போன்ற சொற்கள் கொண்டு வரும் உணர்வுகள் ஏராளம். அடிப்படையான, எளிய சொற்களை வைத்து ஏற்றமும் எழிலும் மிகுந்த ஒரு அருமையான கவிதையை ஆக்கி நிற்கிறார் பொன்முடியார்.

சின்னஞ்சிறு கவிதைதான்; 6 அடிகளில் நிலவுவதுதான். வெறும் இருபத்துநர்ன்கு சொற்களில் உருவானதுதான். எனினும் அதுகூறும் பொருளும் அது கொண்டுள்ள உருவ ஆக்கமும் இதனைச் சிறந்தவொரு கவிதையாக இன்றும், என்றும் வாழும் கவிதையாக ஆக்கி நிற்கின்றன.

3.5.8 இடம் மாற்றம்

இப்பாடலை ஊன்றிக் கவனிக்கும் பொழுது வேறு ஒரு உண்மையும் விளங்கும். இதில் காணப்படும் ஒவ்வொரு வாக்கியத்தின் எழுவாய் எது, பயனிலை எது என்ற எண்ணம் நம் உள்ளத்தில் எழுவது இயற்கையே. ஈன்று புறந்தருதல் என்பது முதலில் இருப்பினும் அது எழுவாயா? இல்லை என்றலைக் கடன் என்பது எழுவாயா? என்ற எண்ணம் எழும். இந்நிலையில் கவிஞர்

கடமையைப் பற்றிக் கூற விரும்புகிறாரேயன்றி ஈன்று புறந்தருதல் பற்றிக் கூற விரும்பவில்லை என உணரலாம். எது தாயின் கடமை? எது தந்தையின் கடமை? எனக் கூறவருவதுதான் பாடல். தெரிந்த ஒன்றிலிருந்து தெரியாத ஒன்றுக்குச் செல்லுவது அல்லது தெரியாத ஒன்றைச் சொல்லுவதுதான் பயனிலை என உணரலாம். இந்நிலையில் கடன் என்பதுதான் ஒவ்வொரு வாக்கியத்தின் எழுவாய் என்றும் ஈன்று புறந்தருதல் போன்றவை பயனிலை (பெயர்ப்பயனிலை) என்றும் கருதலாம். இந்த நிலையில் இப்பாடலின் புதைநிலை கீழே வரும் நிலையில் அமைந்திருக்கும்.



"என்றலைக் கடனே ஈன்று புறந்தருதல்" போன்றுள்ள வாக்கியங்கள்தான் பயனிலைகளின் சிறப்புக்கருதி அவை முன்னே கொண்டு வரப்பட (Fronting)

"ஈன்று புறந்தருதல் என்றலைக் கடனே" என்பது போன்று இடம் மாறி நிற்கின்றன எனக் கருதலாம்.

3.6 சிறிய கவிதைகள்

சிறந்த கவிதைகள் நீண்ட நெடிய கவிதைகளாக இருக்க வேண்டியதில்லை. சின்னஞ்சிறு கவிதைகளும் செம்மாந்த கவிதைகளாக இருக்கமுடியும்.

"It does not need that a poem should be long; every word was a poem"

என்ற எமர்சனின் கூற்று எத்தனை அளவுக்கு உண்மை என்பதைச் சங்க இலக்கியங்கள் காட்டும். சின்னஞ்சிறு பாடல்களில் செம்மாந்த இலக்கியங்களைக் கண்டவை சங்க இலக்கியங்கள்!

சின்னஞ்சிறு கவிதைகளில்தான் செம்மையும் சிறப்பும் அடங்கிக் கிடக்கின்றன என்பார் கிரேக்க நாட்டுக் கவிஞர் கேலி மேச்சஸ். இவற்றில்தான் கூர்மையும் கூரிய எண்ணங்களும்

கொப்பளிக்கும் உணர்வுகளும் கூர்த்த மதி நுட்பங்களும் உள்ளன என்பார் பலர். "vision narrows but becomes sharper" என்பார் கேலி மேச்சஸ். "நீண்டு வளர்ந்த நாரைகளின் பெருங்கூச்சலை விட அழகான சிறிய அன்னங்களின் இனிமையான நாதங்களில்தான் சாந்தத்தையும் சந்துஷ்டியையும் காண்கிறேன்" என்றார் ரோமக்கவிஞர் ஒருவர். சங்க இலக்கியங்களும் அன்னங்களின் இனிமையான நாதத்தையே தந்து நிற்கின்றன!

கூர்மையான பார்வை, கூர்த்த மதி நுட்பங்கள், கொப்பளிக்கும் உணர்வுகள், கொஞ்சும் சொற்கள், கொள்ளை கொள்ளும் சொற்றொடர்கள், சின்னஞ்சிறு வடிவத்தில் செம்மையான கவிதைகள், செவ்வியல் இலக்கியங்கள், இவைகள்தான் சங்க இலக்கியங்களின் மறுபெயர்கள்!

4

பலசொல் விளிகள்

4.1 அகமும் புறமும்

சங்க இலக்கியங்களில் தோழி, பாண, கொண்க என ஒரே சொல்லை விளியாகக் கொண்டு பலபாடல்கள் நிற்பது போன்று அடைகொண்ட பெயர்களையும் விளியாகக் கொண்டு பல வருதல் காணலாம். அடைகளின் எண்ணிக்கை பாடல்களின் அடிகளின் எண்ணிக்கைக்கு ஏற்ப இருக்கும். எத்தனையோ பாடல்கள் இத்தகைய சிறந்த விளித் தொடர்களைக் கொண்டு நம் சிந்தனையைக் கிளறிச் செம்மையான உயிர் ஓட்டத்தையும் சிறந்த கவித்துவத்தையும் காட்டி வருகின்றன. "மெல்லியல் அரிவை" (குறு. 137) என்றும் "முருகயர்ந்து வந்த முதுவாய் வேல" (362) என்றும் இன்னோரன்ன விளிகளைக் கொண்டு வருகின்றன. பாடலின் தொடக்கத்திலும் பிற இடங்களிலும் வந்து இவை நம்மை மகிழ்விக்கின்றன. எப்போதுமே முன்னர்க் கூறியது போன்ற பெயர்த் தொடர்களுக்கு உள்ளத்தை மகிழ்விக்கும் ஒரு பண்பு உண்டு. சில கவித்துவப் பண்புகளே இதனை அடிப்படையாகக் கொண்டவைதான். சிறந்த சொற்கள், செம்மையாக ஆக்கப்பட்ட தொடர்கள், செவ்வியல் பண்பு கொண்ட செஞ்சொற்கள் போன்றவை உள்ளத்தைத் தொடும் தன்மையன. அந்நிலையில் இத்தகைய தொடர்களால் ஆக்கப்படும் விளித்தொடர்களும் பலவேறு பணிகளைச் செய்து நிற்கின்றன. "மெல்லிய லரிவை", (குறு. 137) "ஓங்குமலை நாட" (நற். 55) போன்று இரண்டு மூன்று சொற்களால் ஆன விளிகள் மட்டுமன்றிப் பலவடிகள் உள்ள பெரிய விளித் தொடர்களையும் பல பாடல்களில் காணமுடியும். பாலை பாடிய பெருங்கடுங்கோ பாடியுள்ள குறுந்தொகைப் பாடல் "மெல்லியல் அரிவை" என மூன்று சொல் விளியால் தொடங்கி நிற்கின்றது. "மெல்லியல் அரிவையே, உன்னுடைய நெஞ்சமானது தனிமையால் வருந்தும்படி நான் உன்னைப் பிரிந்து போவேனாகில் என்னை இரவலர் வந்து நாடும் நிலைமை இல்லாமல் ஆகட்டும்" எனக் கூறும் பாடல் (குறு. 137) விளியையும் வியங்கோளையும் கொண்டுள்ளது.

இத்தகைய நிலை சங்க இலக்கியங்களில் ஏராளமான பாடல்களில் காணக் கிடக்கின்றது. அகப்பாடல்களிலும் புறப்பாடல்களிலும் உள்ளது. இந்நிலையில் அகப்பாடல் ஒன்றும் (அகம் 230) புறப்பாடல் ஒன்றும் (பதி. 18) இங்கு எடுத்து ஆராயப் படுகின்றன.

4.1.1 அகம்

தலைவியின் பலவேறு அழகினையும் தலைவன் பண்புகளையும் சுட்டிக் காட்டி விளித்து நிற்கும் பாடல்கள் (நற். 13, 327, 330, 336) பல காணப்படுகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக அகநானூற்றில் உள்ள 230 ஆவது பாடல் தலைவியைப் பலபடக் கூறி விளித்து நிற்கிறது.

"உறுகழி மருங்கின் ஓதமொடு மலர்ந்த
சிறுகரு நெய்தற் கண்போன் மாமலர்ப்
பெருந்தண் மாத்தழை யிருந்த அல்குல்
ஐய அரும்பிய சுணங்கின் வையெயிற்று
மையீ ரோதி வாணுதற் குறுமகள்!"

எனத் தலைவன் தலைவியை விளித்து நிற்கின்றான். "உப்பங் கழியின் பக்கத்திலே கடல் பெருக்கினோடு உயர்ந்து மகளிர் கண் போன்று மலர்ந்த சிறிய கரிய நெய்தலின் சிறந்த மலரும் குளிர்ந்த தழையும் விரவி இருந்த அல்குலினையும் மெல்லியனவாக அரும்பியுள்ள சுணங்கினையும் கூரிய பல்லினையும் கறுத்த நெய்ப்புடைய கூந்தலையும் ஒளிபடைத்த நெற்றியையும் உடைய இளமகளே!" என இதற்குப் பொருள் எழுதுவர். "மாத்தழையிருந்த அல்குல், ஐயஅரும்பிய சுணங்கு, வையெயிறு, மையீரோதி, வாணுதல் போன்றவற்றைக் கூறி அவற்றையுடைய குறுமகளே" என விளித்து நிற்கிறான் தலைவன்.

சிறந்த சொற்களால் ஆன செம்மையான விளித் தொடர் இது எனக் கொள்ளலாம். இத்தகைய ஒரு விளித்தொடர் ஒன்றே எந்தவொரு பாடலுக்கும் வெற்றி விதையைத் தூவிவிடும்.

4.1.2 விளித்தொடர் ஆக்கம், சொற்கள்

இதில் காணபடும் சொற்களே உள்ளத்தைத் தொடும் உணர்ச்சி மிகுந்தவை எனக் கருதலாம். சிறு, பெரும்,கரும், நெய்தல், மலர், தண், மா, தழை, அல்குல், சுணங்கு, எயிறு, ஓதி, வாள், நுதல், குறு, மகள் போன்றவை சங்க கால இலக்கியங்களில் மிக அதிகமாகப் பயின்று வரும் சொற்கள். இவற்றுள்ளும் தலைவியின் உறுப்புக்களாக உள்ள அல்குல், சுணங்கு, எயிறு,

கூந்தல், நுதல் போன்றவை உள்ளத்தில் உணர்வூட்டும் படியாக அமைக்கப்பட்டுப் பலவேறு அடைகளுடன் வரும்போது கவிதையின் ஈர்ப்புச் சக்தியை உணரமுடிகிறது. எளிமையான சொற்களால் எழில் மிகுந்த ஒரு சொற்றொடரை ஏற்றம்பட ஆக்கிநிற்கிறார் மதுரை அறுவை வாணிகன் இளவேட்டனார்.

முன்னர்க் கூறியபடி சொற்கள் உயிருள்ளவை; உணர்வு ஊட்டும் வல்லமை பெற்றவை. அதிலும் மேலே காட்டப்பட்ட சொற்கள் தலைவியின் உறுப்புக்களைக் கூறி நிற்கும் நிலையில் தனியொரு மனித உணர்வையும் உணர்ச்சியையும் தருகின்றன. இத்தகைய சொற்களைச் சின்னஞ்சிறு சொற்றொடர்களாக்கி, அவற்றை யிணைத்து ஐந்தடியில் பெருந் தொடராக்கி அதனையும் விளியாக மாற்றி நிற்கும் போது கவிஞனின் கவித்துவம் பளிச்சிட்டு நிற்கின்றது.

4.1.3 மெக்காலே

நல்ல கவிதை என்பது சிறந்த சொற்களால் செம்மையாக ஆக்கப்படுவது என்று கூறுவார் மெக்காலே. தாம் மில்டனைப் பற்றி எழுதிய (1825) கட்டுரை ஒன்றில் இது பற்றிக் கூறும்போது, எவ்வாறு ஒரு சித்திரம் தீட்டுவோன் தன்னுடைய தூரிகையால் சிறந்த வண்ணங்களைக் கொண்டு செம்மையான படங்களை ஆக்கி நிற்கிறானோ அது போன்றே செம்மையான சொல்லாக்கம்தான் கவிதைக்குரிய பண்பை. அதாவது தன்னை மறந்து நிற்கச் செய்யும் ஒரு மாதிரியான கற்பனை உலகைக் காட்டிப் பயித்திய உணர்வை ஏற்றி விடுகின்றது என்றும் கூறுவார். மேலும் இவர் கவிதையைப் பற்றிக் கூறும்போது கவிதை என்பது சிறந்த சொற்களை வைத்து ஆக்கப்படுகின்ற ஒரு கலையே என்றும் கூறுவார்.

(Perhaps no person can be a poet, or can even enjoy poetry, without a certain unsoundness of mind, if anything which give so much pleasure ought to be called unsoundness. . . . . By poetry we mean the art of employing words in such a manner as to produce an illusion in the imagination, the art of doing by means of words what the painter does by means of colours"

என்பது அவர் கூற்று) (WB. 41 4.) சொற்களைப் பற்றிக் கூறும் லான்ஜினஸ் மிக அருமையாகச் "சிறந்த எண்ணங்களின் செம்மை யான ஒளியே சொற்கள்" (Beautiful words are in very truth the peculiar light of thought) எனக் கூறுவார். இதனைத் தமிழ் இலக்கியக் கர்த்தாக்கள் நன்கு அறிந்திருந்தனர். சிறந்த சிறந்த

சொற்களை உருவாக்குவதிலும் அவற்றைச் செம்மையாகப் பயன்படுத்துவதிலும் அவர்கள் கைதேர்ந்தவர்கள். இதைத்தான் காலரிட்ஜ் “good verse - the most proper words in their proper places” எனக் கூறி நின்றார்.

4.1.4 அரிஸ்டாட்டில்

எந்த ஒரு மொழியிலும் எத்தனையோ சொற்கள் காணப் படலாம். எழில் நிறைந்தவையாக இருக்கும் பல. ஏற்றம் கொண்டவையாக இருக்கும் இன்னும் பல. உள்ளம் உருக்கும் சொற்களாக இருக்கும் பற்பல. அதே போன்று உணர்ச்சியூட்டும் சொற்களாகவும் எத்தனை எத்தனையோ இருக்கும். இவற்றுள், எந்தெந்த சொற்களை எந்தெந்த இடத்தில் இட்டுக் கவிதைகளை ஆக்கவேண்டும் என்று அறிந்து அந்தந்த சொற்களை அந்தந்த இடத்தில் இட்டு அவற்றை ஆக்குவதில்தான் கவிஞனின் கவித்துவம் அடங்கியிருக்கின்றது. கவிதையின் பாடுபொருள் பற்றிப் பேசும்போது, அரிஸ்டாட்டில் உலகில் எத்தனையோ உண்மைகள் காணக் கிடக்கின்றன என்றும் அவற்றில் எதை எதை எடுத்து எதை எதை விட்டு எப்படி எப்படி அவற்றைக் கவிதையில் வடிக்க வேண்டும் என்பதை அறிந்து அவற்றை அப்படி அப்படி வடிக்க வேண்டியது நல்ல கவிஞனின் பணி என்பார். அதுபோன்றே நல்ல ஒரு தலைவியின் எந்தெந்த பண்புகளை, எந்தெந்த உறுப்புக்களை எந்தெந்த சொற்களையிட்டு எப்படி எப்படி கூற வேண்டும் என்பதை நன்கு அறிந்த நிலையில்தான் இளவேட்டனாரும் இந்த நல்ல ஒரு தொடரை ஆக்கியுள்ளார். இத்தனையையும் விளித்தொடராக்கி அதற்கு ஒரு வேகத்தையும் விறுவிறுப்பையும் கொடுத்துள்ளார்.

4.1.5 சொல்வகைகள்

இதன்கண் காணப்படும் முக்கியமான சொற்களை நான்கு வகைகளாகப் பிரிக்கலாம். கழி, மருங்கு, ஓதம் ஆகியவை இயற்கை யான இடப் பொருளை உணர்த்துவன. இவை முதற்பொருள். நெய்தல், மலர், தழை ஆகியவை மனத்துக்குகந்த இயற்கை அழகைக் காட்டும் செடியும் கொடியும் தரும் பொருள்களைக் காட்டுவன. இவை கருப்பொருள். உறு, சிறு, கரு, மா, பெரும், தண், ஐய, வை, மை, ஈர், வாண், குறு ஆகியவை பெயர்களின் அடைகளாக வருபவை. எத்தனை அடைகள் பாருங்கள்! இந்தச் சின்னஞ் சிறு தொடரில். கண், அல்குல் எயிறு, ஓதி, நுதல் ஆகியவை பெண்களின் அழகு காட்டும் அருமையான உறுப்புக்களைக் குறிப்பவை. இவையனைத்துமே உள்ளத்தைத் தொட்டு நிற்கும்

சொற்கள். நீண்டு பரந்து கிடக்கும் பெரிய உப்பங் கழிப் பகுதியும் அதனைத் தொட்டு ஓங்கார ஒலியை எழுப்பி எழில் முகம் காட்டி நிற்கும் நீலப் பெருங்கடலும் எத்தனை அளவுக்கு உள்ளத்தைத் தொடுபவை என்பது நாம் அறிந்த ஒன்றாகும். கடலும் மலையும் காடும் நீண்ட வெளியும் கவிதைக்கும் பிற கலைகளுக்கும் உரியவை என்பதை நாம் நன்கு அறிவோம். ஆழ் கடலையும் அகன்ற வெளியையும் பாடாதார் யாரே என்று கூறும் அளவுக்குக் கவிதைப் பொருளாக உள்ளவை. "யாரணங் குற்றனை கடலே" என்பார் அம்மூவனார் (குறு. 163) கடல் வண்ணா, கருங்கடல் வண்ணா என்றும் கடல்போல் ஒளிவண்ணா என்றும் கூறும் பெரிய திருமொழி. "ஓதமாக் கடல் வண்ணா" என்பார் சூடிக்கொடுத்த நாச்சியார். கானல் வரிப் பாடல்கள் கடலில் முகிழ்த்தவை. இன்னும் எத்தனை எத்தனையோ கவிஞர்கள் கடலைக் கவிதைகளில் கொண்டு வருவர். கடல் என்ற சொல்லும் ஓதம் என்ற சொல்லும் ஒரு பொருள் குறித்த கிளவிகள். இச்சொற்கள் சங்க இலக்கியங்களில் ஏராளமாகப் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளன. இவை தரும் உணர்வும் உணர்ச்சியும் கவிதையில் மட்டுமன்றிப் பிற கலைகளிலும் காணக்கிடக்கின்றன. கவிதைப் பொருள் பற்றிக் கூறும் ஹேஸ்லிட் "Whereever there is a sense of beauty, or power, or harmony, as in the motion of a wave of the sea, in the growth of a flower... there is poetry, in its birth" (Wellek, 1970, 200) என்பார். இந்நிலையில்தான் இக்கவிஞர் இதனைக் கொண்டு வந்து நீண்ட உப்பங்கழிப் பரப்புடன் இணைத்து அவற்றுடன் நெய்தல் மலரையும் மாமலர்ப் பெருந்தண் மாத்தழையினையும் இணைத்து எல்லாவற்றையும் அல்குலின் அடைகளாக்கி அற்புதமான ஒரு பெயர்த் தொடரை ஆக்கி நிற்கிறார். இயற்கை யான இடப் பொருள்கள், முதற்பொருள்! அழகுகாட்டும் மலரும் தழையும் கருப்பொருள்! மனித உறுப்புகள் என மூன்றையும் ஒருசேரக் கொண்டு வந்து ஒரு பெருந்தொடரை உருவாக்கி யுள்ளார் புலவர். இந்த இரண்டு அடிகளிலும் எத்தனை அடைச் சொற்களைப் பயன்படுத்தியுள்ளார் புலவர்? 'உறுகழி மருங்கு" என்கிறார். "சிறு கரு நெய்தல்" என்கிறார். "மாமலர்" என்கிறார். "பெருந்தண் மாத்தழை" என்கிறார், எத்தனையோ அடைகளை அடுக்கடுக்காகக் கொண்டுவந்து அழகாக ஆக்கி நிற்கும் விதம் உண்மையிலேயே பாராட்டுக்குரியது. பெரு, மா என்ற இரு அடைகள் ஆட்சிசெய்து நிற்கின்றன. சிறு, பெரு, மா என்பவற்றில் காணும் முரணும் மா, பெரு, ஆகியவற்றில் காணும் ஒருமைப் பாடும் உள்ளத்தை மகிழ்விக்கின்றன. முதற்பொருளும் கருப் பொருளும் ஒன்று சேரவந்து பின்னர் உரிப்பொருளுடன் ஒன்றி

நிற்கின்றன. மூன்று பொருட்களும் ஒன்றி நின்று முழுக் கவிதையாக உருப்பெற்றுள்ளது இது.

இதன்கண் வரும் தொடர்களை இடமிருந்து வலமாகப் பார்க்கினும் மேலிருந்து கீழாகப் பார்க்கினும் இவற்றின் வளமும் வனப்பும் தெரிய வரும். மேலிருந்து கீழாக இரண்டு இரண்டு சீர்களில் காணப்படும் தொடர்கள் எத்தனை அழகாக ஆக்கப் பட்டிருக்கின்றன என்பது தெரியவரும்.

உறுகழி மருங்கு, சிறு கரு நெய்தல், பெருந்தண் மாத்தழை, ஐய அரும்பிய சுணங்கு, மையீரோதி, விளையாட்டாயம், புன்னை நுண்டாது என அடுக்கிக் கொண்டே போகலாம்.

சொற்களைக் கொண்டு அருமையான தொடர்களை ஆக்குவதிலும் சங்ககாலக் கவிஞர்கள் கைதேர்ந்த அருங் கைவினைக் கலைஞர்களாக, சொற்கலை விற்பன்னர்களாக உள்ளனர். சொற்களால் ஆனாலும் பேசும் பொற்சித்திரமாக அவை ஆகிவிடுகின்றன. ஒவ்வொரு தொடரும் ஒவ்வொரு படத்தை நம் மனக் கண் முன்னால் கொண்டு வந்துவிடுகின்றது. அத்தனையளவுக்குக் கற்பனை வளம் கொண்டு கைக் கண்ணாடி போன்று திகழ்கின்றன அவை.

உண்மையில் இப்பாடல் "தலைமகளைக் கண்ணுற்று நீங்கும் தலைமகன் தன்னெஞ்சிற்கு"ச் சொலலியது (230 உரை). எனினும் இளவேட்டனார் முன்னால் தலைவியைக் கண்டு அவளை விளித்து வினவி நின்றதாக அமைத்து (flash back) இரண்டு விளித்தொடர்களையும் ஒரு வினாவையும் இப்பாடலில் அமைத்திருப்பதற்குக் காரணம், விளித்தொடரால் தலைவியை வருணனை செய்தால் இன்னும் கொஞ்சம் உணர்வும் கவித்துவமும் இருக்கும் என்றும் வாசகர்களின் உள்ளத்தில் உறைந்து நிற்கும் என்றும் எண்ணியதால் தான் என எண்ணலாம். இத்தகைய நிலையை எத்தனையோ இடங்களில் காணலாம். இறைவனை இறைஞ்சி நிற்கும் அடியார்கள் இறைவனை முன்னிலையாக வைத்துப் பல்வேறு விளிகளால் அழைத்து இறைஞ்சுவதாகப் பாடல்கள் அமைப்பதன் காரணம் இதுவே எனக் கருதலாம்.

"அப்பனீ அம்மை நீ ஒப்புடைய மாதரும் ஒண்பொருளும் நீ ...."

என்றெல்லாம் பாடியதை உள்ளத்தில் நிறுத்தி அவற்றையெல்லாம் விளியாக,

"அம்மையே அப்பா ஒப்பிலா மணியே
அன்பினில் விளைந்தஆ ரமுதே
பொய்ம்மையே பெருக்கிப் பொழுதினைச் சுருக்கும்
புழுத்தலைப் புலையனேன் தனக்குச்
செம்மையே ஆய சிவபதம் அளித்த
செல்வமே சிவபெரு மானே
இம்மையே உன்னைச் சிக்கெனப் பிடித்தேன்
எங்கெழுந் தருளுவ தினியே." (பி. பத்து 3)

எனப்பாடிப் பரவசப் படுதல் காணலாம். இது போன்று இல்லாத பொருள்களை, இருப்பவையாக ஆக்கித் தன் மனக் குமுறலை (முன்னிலை யாக்கல்) அவற்றிடம் சொல்லுவதாக அழைத்துப் பேசுவதாகக் காணலாம். இதற்கெல்லாம் காரணம் விளித் தொடர்களின் வேகமும் விறுவிறுப்பும்தான். இந்நிலையில் இளவேட்டனாரும் தலைவியைப் பார்த்து விளித்துக் கூறுவதாக இப்பாடலின் உருவ ஆக்கத்தை அமைத்துள்ளார். இந்த நிலையில் வடிவம் ஒரு முக்கியமான பங்கை வகிக்கின்றது.

4.2.1 முழுமையும் பகுதியும்

இப்பெருந்தொடரில் காணப்படும் சிறுசிறு தொடர்களின் ஆக்கங்களும் அவற்றின் இணைப்புகளும் அவற்றால் ஏற்படும் பெருந்தொடரின் பொலிவும் சிறந்து நிற்கின்றன. "உறு கழி மருங்கின் ஓதம்", "சிறு கரு நெய்தல் கண்'', "மாமலர்ப் பெருந்தண் மாத்தழை யிருந்த அல்குல்'', ''ஐய அரும்பிய சுணங்கு'' "வையெயிறு", "மையீரோதி", "வாணுதல்". "குறுமகள்" போன்ற தொடர்களின் ஆக்கமே சிறந்து நிற்பவை. பாடலில் இல்லாமல் இவற்றைத் தனியே படித்துப் பார்க்கினும்கூட இவற்றின் ஆக்கமும் அழகும் தெரிய வரும். "உறு கழி மருங்கின் ஓதம்" ஐந்து சொற்களால் ஆனது. அடுத்து வரும் "சிறு கரு நெய்தல் கண்" என்பதும் சிறிய தொடர். "மாமலர்.....அல்குல்" என்பது பெரிய தொடர். ''ஐய அரும்பிய சுணங்கு'' மூன்று சொற்கள். ''வையெயிறு'' இரண்டு சொற்கள். இவ்வாறு வேறு வேறு எண்ணிக்கையுடையவை. இவை ஒரு அழகைத்தருவன. முதலில் உள்ள இரண்டு தொடர்கள் ஓரேமாதிரியானவை. அதுமட்டுமல் லாமல் பொழிப்பு மோனை. உகரமும் ஓகாரமும் இன வெழுத்துக்கள்: சிறு கரு என்பன ஒரே அசையாயினும் முன்னர்க் கூறியது போன்ற ஓரேமாதிரியான தொடக்கமும் (குற்றெழுத்து) ஓரேமாதிரியான இறுதியும் கொண்டவை. சின்னஞ்சிறு சொற் களாலான தொடர். "மாமலர்.....அல்குல்" என்பதில் மா, பெரும்,

மா ஆகிய தொடக்கங்கள் அழகு சேர்ப்பவை. ஒவ்வொரு தொடரும் ஒவ்வொரு உறுப்பையும் அழகாக எடுத்துக் கூறும் நிலையில் அற்புதமாக அமைக்கப்பட்டுள்ளது. நடுவிலே பெரிய தொடரை வைத்து அங்கும் இங்கும் சிறுசிறு தொடர்களை அழகுற அமைத்துள்ளார் கவிஞர். இறுதியில் வரும் தொடர்கள் அடுத்தடுத்துச் சின்னஞ்சிறு தொடர்களாகவும் வருகின்ற நிலையில் ஒரு வேகம் கலந்த உணர்வைக் கொடுத்து நிற்கக் காணலாம்.

இது போன்றே இவையனைத்தையும் மொத்தமாகக் கவிதையில் வடிக்கும்போது இன்னுஞ் சில நிலைகளில் அவை அழகு பெற்று நிற்கின்றன. அடிமோனை (குற்றெழுத்துக்கள்), அடி எதுகை, (உகரம்) முரண்கள், பெரிய உப்பங்கழி, சிறிய நெய்தல்; சிறிய நெய்தல் பூ; பெரிய குளிர்ந்த தழை;, மெல்லப் பரவும் சுணங்கு; கூர்மையான பற்கள்; கருங்கூந்தல்; ஒளிபொருந்திய நுதல்; எனப் பல்வேறு முரண்கள் போன்றவை இவற்றின் மொத்த ஆக்கத்துக்கு அழகு சேர்த்துள்ளன. இதுபோன்றே அடுக்கி அடுக்கி வரும் நிலையும் உணர்வைத் தூண்டுகிறது. தலைவியின் அல்குல், சுணங்கு, எயிறு, ஓதி, நுதல், அவள் இளமை ஆகியவற்றை அடுக்கி ஒன்றன் பின் ஒன்றாக அழகு படக் கூறி நிற்பது கவித்துவத்துக்குக் கட்டியம் கூறி நிற்கின்றது. இவ்வாறு அடுக்குடன் வருவதைத்தான் இளம்பூரணர் கவிதையின் ஒரு பண்பாகக் கூறுவார். (பொருள்.56)

கவிதைகளின் பண்புகளைக் கூறும் மேனாட்டறிஞர்கள் கவிதையின் பகுதிகளும் சிறந்து நிற்க வேண்டும் என்றும் அதே போன்று அவை ஒன்றி ஒரு கவிதையாக ஆகும் போது அந்த முழுமையும் (whole) பொலிவுடன் இருத்தல் வேண்டும் என்றும் கூறுவார்கள். “Make it anything at all, so long as it hangs together” (sit guod vis, simplex dumtaxat et unum) எனக் கூறிச் செல்லுவார் ரோம நாட்டுப் பாவியல் பேரறிஞன் ஹொராஸ் (WB.82). ஒன்றுக்கு ஒன்று துணை நிற்கவேண்டும் என வற்புறுத்துவார்கள். இப்பெருந் தொடரில் காணப்படும் ஒவ்வொரு தொடரும் இணைந்து தலைவியின் அழகினை நம் முன்னே ஒருங்கிணைந்த நிலையில் கொண்டுவந்து நிறுத்தக் காண்கிறோம்.

இத்தகைய சிறந்த விளித்தொடர்கள் நல்ல தொடக்கத்தைக் கொடுப்பதுடன் வெறும் கவன ஈர்ப்புக்குரியவாக மட்டும் இல்லாமல் பாடுபொருளின் பண்பையும் பிரதிபலித்து நிற்கின்றன. தலைவியின் பல்வேறு அழகுகளை அற்புதமாகச் சித்திரித்து நிற்கின்றன. தலைவியின் அழகையும் பண்பையும் கூறுவதற்குரிய ஒரு தொடராக இவ்விளித் தொடரைப் பயன்படுத்துகிறார்.

4.3.1 விளியும் வினாவும்

இதனையடுத்துத் தலைவியிடம் தலைவன் வேண்டி நிற்கும் நிலையையும் மிக அருமையாக விளக்கி அதனுடன் இன்னொரு விளியை இறுதியில் வைத்து நிற்பார் கவிஞர்

> "விளையாட் டாயமொடு வெண்மண லுதிர்த்த
> புன்னை நுண்டாது பொன்னின் நொண்டு
> மனைபுறந் தருதி யாயின் எனையதூஉம்
> இம்மனைக் கிழமை யெம்மொடு புணரில்
> தீது முண்டோ மாதராய்......"

என மிக அழகாகக் கூறுவார் புலவர். "விளையாட்டு ஆயத்துடன் வெண்மணலிலே உதிர்ந்து கிடக்கும் புன்னையின் நுண்மையான தாதுகளைப் பொன்னென எண்ணி அவற்றைக் கையிலே எடுத்துத் தன்னிடம் இரவலர் போன்று விளையாட்டாக வரும் தோழியருக்குக் கொடுத்து இல்லறம் பேணுகின்ற அந்தப் பண்பினை எனக்கும் தருவாய் ஆயின் அதில் ஏதம் எதுவுமுண் டோ? மாதே!" எனக் கூறிநிற்கிறான் தலைவன். இங்கும் மிக அருமையாக ஒரு விளியையும் வினாவையும் கொண்டு அவள் தன் இல்லறப் பண்பை மிக அருமையாக உணர்ச்சி ததும்பக் கூறுகிறார் கவிஞர். முந்தைய விளியைப் போன்றே இதிலும் வரும் சொற்களும் சொற்றொடர்களும் மிக அருமையாகவே அமைந் துள்ளன. விளையாட்டு ஆயம், வெண்மணல், புன்னை நுண்டாது, பொன்னின் (கொள்ளல்), மனைப்புறம், மனைக்கிழமை போன்ற தொடர்களும் எதுகை அமைப்புகளும் உள்ளந் தொடுவனவாக அமைந்து கிடக்கின்றன. இதில் வரும் மென்றொடர்களின் ஆட்சியும் முரண் தொடைகளும் கவிதைக்கு அணி சேர்த்து நிற்கின்றன. இவற்றைவிட வினாவையும் விளியையும் இணைத்து நிற்பது தலைவனின் வேண்டுகோளையும் அவன் இரங்கி நிற்பதையும் செம்மையாகக் காட்டுகிறது. தலைவியின் மென்மை யான பண்பினைக் காட்டும் நிலையில் மெல்லின மெய்களின் ஆட்சியைப் பயன்படுத்திக் கூறியுள்ளார் கவிஞர். மென்மையான நீ, என்னிடம் மட்டும் ஏனோ வன்மை? எனக் கேட்பது போல அமைந்துள்ளது இது.

கவிதையின் சிறப்பு பல்வேறு காரணங்களால் அமை கின்றது என்பதை நாம் அறிவோம். பாடுபொருள், அதன்கரு. அந்தக் கருவை நல்ல உருவங்களால் அழகு செய்யும் போது கருவும் உருவும் கனிவு பெற்று ஒன்றிக் கவிதைக்கு அழகு சேர்க்கும். முன்னர்க் கூறியது போன்று நல்ல சொற்கள், அவற்றை

இணைக்கும் ஆற்றல்; தொடர்களின் ஆட்சி; குறிப்பிட்ட ஒரு இசைப்பண்பு, எதுகை, மோனை போன்ற தொடை அழகுகள்; வாக்கியப் போக்கு, அவற்றின் சேர்க்கை; இடமாற்றம் இலக்கணக் கூறுகளின் ஒருமுக இணைப்பு என்ற பல இங்கு இணைந்து நின்று கவிதைக்கு ஒரு மெருகை ஊட்டி நிற்கக் காண்கிறோம். "எம்மொடு புணரில் தீது முண்டோ மாதராய்" என வினவி நிற்கும்போது நல்லவொரு உணர்வைக் காணமுடிகின்றது. விளியும் முன்னிலை வினைகளும், விளிகளும் வினாச் சொற்களும் இணையும்போது ஒரு வேகம் இருக்கும். விறுவிறுப்பு இருக்கும். கேட்போருக்கு அதில் ஒரு மோகமும் இருக்கும். இதைத் தான் இங்கு இளவேட்டனார் செய்து நிற்கிறார். ஒரு விளித் தொடரில் தொடங்கிய இப்பாடல் இன்னொரு விளியையும் வினாவையும் இடையிலே கொண்டு பாடலுக்கு ஒரு அழகையும் ஒரு அந்தஸ்தையும் தொடர்ந்து கொடுக்கின்றது.

4.3.2 அடை, பெயர் அடுக்குகள்

இவற்றையடுத்து "நெடுந்தேரைப் பாகன் இயக்க நாம் அங்கு சென்று குறுகினமாக, அவளோ தன் கண்களில் வந்த கண்ணீரை ஒடுக்கிக் காதலை மறைத்து நாம் எவ்வம் பெரிது உற, சிறிய இறைஞ்சி நின்றனள் தலையே" என அருமையாகக் கூறுகின்றார்.

இங்கே வரும் ஒவ்வொரு பெயருக்கும், வினைக்கும் சிறந்த அடைகளைக் கொடுத்து அருமையான கவித்துவத்தைக் காட்டு கிறார் புலவர். தேரைக் "கடும் பரி நன்மான் கொடுஞ்சி நெடுந்தேர்" என்கிறார். பாகனைக் "கைவல் பாகன்" என்கிறார். இயக்க என்பதைப் "பையென இயக்க" என்று கூறுகிறார். தலைவியின் கண்களை "ஏந்தெழில் அரிவை யுண்கண்" என வருணனை செய்கிறார். தன் எவ்வத்தைப் "பெரிய எவ்வம் யாம் உற" என்கிறார். இதுபோன்றே தலைவி இறைஞ்சியதைச் "சிறிய இறைஞ்சினள் தலையே" என முரண் கொண்டுவந்து முடிக்கிறார். ஓரிரு வரிகளில் கூறவேண்டியதைப், பல்வேறு செய்திகளைச் செஞ்சொற்றொடர்களால் விரிவாக்கி ஒல்லும் வகையால் சொல்லி நிற்கிறார் அவர். இதனால் நம்மையும் வெல்லும் வகையால் வென்று விடுகிறார். "அது கொல்தோழி காமநோயே" என்ற குறுந்தொகைப் பாடலின் (5) ஆக்கம் எவ்வாறு அமைந்துள்ளது என்பதை நோக்கும்போது எவ்வாறு பெயரடைகளை இணைத்து அது ஆக்கப்பட்டது எனக் காட்டப்பட்டது. அதே நிலையைத்தான் இங்கும் காண்கிறோம். இந்த நிலையை எங்கும் காணலாம்.

"கடும்பரி நன்மான் கொடிஞ்சி நெடுந்தேர்"

என்பதற்குப் பொருள் எழுதுவோர் "கடிய செலவினை உடைய நல்ல குதிரையையும் கொடிஞ்சியையும் உடைய நெடிய தேர்"என எழுதுவர்.

தேர் என்ற சொல் நெடுந்தேர் என்றும், கொடிஞ்சி நெடுந் தேர் என்றும் கடும்பரி நன்மான் கொடிஞ்சி நெடுந்தேர் என்றும் விரிந்து விரிந்து சென்றுள்ளது. இந்தத் தொடரின் ஆக்கம் ஒவ்வொரு நிலையிலும் சிறந்து விளங்குதல் காணலாம். கடும்: நெடும், பெரிய, சிறிய என முரண் சொற்களை லாவகமாகக் கையாளுகிறார் கவிஞர்.

4.3.3 கவிஞனின் தேர்வே

தேர் என்ற சொல் சங்க இலக்கியங்களில் 375 இடங்களில் வந்துள்ளது. இவற்றையெல்லாம் கவனித்தால் உண்மை ஒன்று விளங்கும். தனியாக அடையின்றி வரும்போதும் அல்லது வெண் டேர், திண்டேர், கடுந்தேர், நெடுந்தேர், நற்றேர், இயல்தேர் போன்று ஒன்றிரண்டு அடைகள் கொண்டு வரும்போதும் பல இடங்களில் ஒரே தொடர் வருதலைக் காணமுடியும். ஆனால் ஒரு சில அடைகளைக் கொண்டு வரும்போது ஒரே தொடரை ஒரு இடத்துக்கு மேல் காணமுடிவதில்லை. கொடிஞ்சி நெடுந்தேர் என்ற தொடர் ஒருசில இடங்களில்தான் (அகம் 194, 17; 250; 334) வந்துள்ளது. "கடும்பரி நன்மான் கொடிஞ்சி நெடுந்தேர்" என்ற தொடர் சங்க இலக்கியங்களில் இப்பாடலில் மட்டுமே காணப் படுவது.

தேருக்குப் பல பண்புகள் உண்டு. இன்னுஞ் சொல்லப் போனால் நூற்றுக்கணக்கான பண்புகள் இருக்கலாம். அப்பண்பு களில் எது கவிஞனுக்கு உகந்தது, பிடித்தது, பொருத்தமானது, உள்ளத்தைக் கவருவது என்று எண்ணி அவற்றில் ஒன்றையோ அல்லது சிலவற்றையோ அல்லது பலவற்றையோ தேர்ந்து தெரிவு செய்து இணைக்கும் வகையால் இணைத்து அவனுடைய கற்பனை வளத்திற்கேற்றவாறு நடமாட விடுவதுதான் கவிஞனின் தொழில். இங்கும் அரிஸ்டாட்டில் போன்றவர்கள் பாடுபொருள் பற்றிக் கூறியது நினைவுகூரத்தக்கது. கவிஞனின் கற்பனை வளத்தில் எது எது தோன்றுமோ அதை அதை அழகாக இணைத்து எழிலோவியமாக ஆக்குவதுதான் கவிதை. இந்த நிலையில் பல்வேறு இணைப்புகளில் பல்வேறு பண்புகள் ஒன்றாக இணைந்து வரும்போது எண்ணற்ற இணைப்புகள் வரலாம். இதனைத்தான் எண்ணிலடங்கா இணைப்புகள் (infinite number of

combinations) என்பர். இது கவிதையின் பாடுபொருளுக்கு மட்டு மன்று பொருந்துவது. கவிதையின் வடிவத்திற்கும் பொருந்தும். வடிவத்திலும் ஒவ்வொரு உறுப்புக்கும் பொருந்தும்: இந்நிலை யில் அது பெயர்த் தொடர்களுக்கும் பொருந்தும் எனக் கூறப் பட்டது. தேர்பற்றிக் கூறும்போது அதன் வடிவம் ஒரு கவிஞனின் மனத்தைத் தொட்டது. அன்னம் போன்ற வடிவம் அவன் உள்ளத்தில் வந்தது; பூட்டப்பட்ட நான்கு குதிரைகளும் கொடிஞ்சியும் உள்ளத்தைத் தொட்டன. அதை வைத்து,

> . . . . .வானின்
> வயங்குசிறை அன்னத்து நிரைபறை கடுப்ப
> நால்குடன் பூண்ட கானவில் புரவிக்
> கொடிஞ்சி நெடுந்தேர்" (அகம் : 334)

எனக் கூறினார். இன்னொரு கவிஞனோ தேரில் பொன்னாலான பல்வேறு அழகுப் பொருள்களும் தொங்க, அவை ஆடி நின்று அழகுதரும் நிலையையும் உள்ளத்திலே கொண்டுவந்து,

> "இழையணிந் தியல்வருங் கொடிஞ்சி நெடுந்தேர்"

என மிக அருமையாகக் கூறுவான் (குறு. 345). இவ்வாறு கூறிக் கொண்டே போகலாம். ஒவ்வொரு கவிஞனும் எதை எதைத் தன் உணர்விலும் கற்பனையிலும் காணுகின்றானோ அதை அதைக் கொண்டு அழகான தொடர்களை அருமையாக ஆக்கி விடுகின்றான். ஒரே பொருள் (தேர்), ஆனால் கவிஞர்களின் கண்ணில் படுவனவோ வேறு வேறு உறுப்புக்கள். அவற்றைச் சொல்லும் விதமும் வேறு. அதனால் கவிதைகளும் வேறு, வேறு. ஆனால் எழுப்பும் உணர்வோ ஒன்றே தான்; அதுதான் கவித்துவ உணர்வு.

இதைப் போன்றே இளவேட்டனாரும் தலைவனுடைய தேரைப் பற்றிக் கூறும் போது "கடும்பரி நன்மான் கொடிஞ்சி நெடுந்தேர்" எனக் குறிப்பிடுகிறார். வேகமாக ஓடும் குதிரையும் அவற்றின் பிற நல்ல பண்புகளும் கொடிஞ்சியும் (தாமரை வடிவத்தில் பொன்னாலான கைப்பிடி) நீண்ட நெடிய வடிவமும் இளவேட்டனார் உள்ளத்தைத் தொட்டன போலும்! நான்கு சீர்களைக் கொண்ட இத்தொடரின் அமைப்பு லாவகமாக அமைந்துள்ளது. மூன்று சீர்கள் இரண்டு இரண்டு சொற்களா லானவை. கடும்பரி, நன்மான், நெடுந்தேர் என்ற மூன்றும் அடைகளாலானவை. பரி, மான், தேர் ஆகியவை ஓரசையாலான சின்னஞ்சிறு சொற்கள். கொடிஞ்சி ஈரசையாலானது. எனவே தான் பரி, மான், தேர் ஆகியவற்றுடன் அடைகளை இணைத்து

ஈரசைகளாக ஆக்கி நின்றதோடு அவற்றின் பண்புகளையும் மிக அருமையாகக் கூறிக் கவித்துவத்தைக் காட்டி நிற்கின்றார். ஒரே மாதிரியான ஒருமுகப் போக்கு மூன்று சீர்களில் இருக்க, மூன்றாவதைச் சிறிது மாற்றமாகக் கொண்டு இத்தொடரை ஆக்கியுள்ளார். இத்தகைய நிலையைப் பல்வேறு நிலைகளில் தமிழ் இலக்கியங்களில் காண முடியும். மேலும் இத்தொடர் வாசிக்கும்போது காதுக்கு இனிமையாகவும் உள்ளது. காரணம் இதில் காணப்படும் மோனை எதுகைகள் எனலாம். நன்மான், என்ற சீரில் னகரவொற்று இரண்டு. சொற்களின் இறுதியில் நிற்பதும் ஒரு இனிமையைத் தருகிறது எனக் கருதலாம். இதனை யாப்பிலக்கணக்காரர்கள் கூறுவதில்லை. எனினும் இத்தகைய பண்புகள் செய்யுளுக்கு அணி சேர்ப்பவையாகும். இத்தகைய நிலையில் இப்பெயர்த் தொடர் இச்செய்யுளுக்கு அணி சேர்த்து நிற்கக் காணலாம்.

4.3.4 முரணில் முகிழ்த்த முடிவு

இதுபோன்றே அடுத்துவரும் தலைவி பற்றிய பெயர்த் தொடரும். தலைவி கண்களில் கண்ணீர் வர நின்றாள் என்பதைக் கூறுவதற்கு வரும் புலவன், ஒரு சிறிய பெயர்த் தொடரையே கொண்டு வருகிறான். “ஏந்தெழில் அரிவே யுண்கண்” எனக் கண்ணைக் கூறி நிற்பார்: இதற்கு உரையெழுதப் போந்த உரை யாசிரியர் “உயர்ந்த அழகுடைய செவ்வரி பரந்த மையுண்ட கண்கள்” என எழுதுவார். “ஏந்து” என்பதற்கு “உயர்ந்த” எனப் பொருள் கூறுவது காணத்தக்கது. இதைவிட ‘நிமிர்ந்த’ எனக் கூறின் இன்னும் சிறக்கும் எனக் கருதலாம். “உயர்ந்து கண்ணை நிமிர்த்தி நின்ற நிலையில் பார்த்த தலைவி பின்னர் இறைஞ்சி நின்றாள்” எனக் கூறுவது இன்னும் பொருத்தமாக இருக்கும். மேலும் நிமிர்ந்த என்பது கண்கள் சிறிது பெரிதாக உள்ள நிலையையும் காட்டி நிற்கலாம். முன்னர்த் தலைவியின் பலவேறு உறுப்புக்களின் அழகு காட்டி நின்ற கவிஞன் அத்துடன் அமையாது அவள் கண்களையும் கூற இன்னொரு சந்தர்ப்பத்தைப் பயன்படுத்திக் கொள்ளுகிறான். மேலும் கண்ணீர் காட்டி நிற்கின்ற நிலையைக் காட்டவே இங்கு அதைக் கூறி மகிழுகிறான் அவன்.

“சிறிய இறைஞ்சினள் தலையே
பெரிய எவ்வம் யாமிவ ணுறவே”

எனக் கூறுவது மிக அழகாக அமைந்துள்ளது. தலைவியின் சிறிது சாய்த்து இறைஞ்சி நின்ற நிலை இவனுக்குப் பெரிய துன்பத்தைக் கொடுக்கிறது என முரண் காட்டி நிற்பது ஒரு தனியழகையே

தருகிறது. இதற்குப் பொருள் எழுதும் உரையாசிரியர் "யாம் இவண் பெரிய எவ்வம் உறத் தலைவி தன் கண்களில் நீர்மல்கச் சிறிது இறைஞ்சினாள்'' என்று அன்வயப்படுத்தி நிற்பார். இந்நிலையில் புலவர் 'சிறிய இறைஞ்சினள் தலையே' என்பதை முன்னாலிட்டுக் கூறுவது பாட்டின் முக்கிய கருத்தாக அமைகின்ற நிலையில்தான் எனக் கருதலாம். இத்தகைய இடமாற்றங்கள் சங்க இலக்கியங்களில் ஏராளமாக உள்ளன. அந்த விதிக்கு இப்பாடலும் விதிவிலக்கன்று.

இப்பாடலை ஒட்டு மொத்தமாக நோக்கினும் இது ஒரு சிறந்த பாடல் என நிச்சயமாக எண்ணலாம். பாடலின் உள்ளே காணப்படும் உள்ளமைப்பு-விளித் தொடர், தலைவியிடம் தலைவன் நெக்குருகக் கேட்டு நிற்கும் நிலை, பின்னர்ச் செயவென் எச்சங்கள்; ஏற்ற இடங்களில் இட்டுச் செல்கின்ற போக்கு; இறுதியில் இடமாற்றம் செய்து நிற்கும் பண்பு போன்றவை இப்பாட்டின்கண் காணப்படும் உள் அமைப்புகள். இவற்றை யெல்லாம் லாவகமாக அமைத்து நல்லதொரு பாடலை ஆக்கி யுள்ளவர் இளவேட்டனார். பாட்டின் முதல் பகுதியில் சிறந்த தொரு விளித் தொடரைக் கொண்டுவந்து பின்னரும் 'மாதராய்' என்ற விளியையும் அமைத்து அத்துடன் 'தீதுமுண்டோ' என வினாவையும் கொண்டு வந்து நிற்பது பாடலின் அமைப்பில் விளியும் வினாவும் எத்தனை அளவுக்குச் சிறந்த பங்கினைக் கொண்டுள்ளன என்பதை விளக்கி நிற்கும். விளியும் வினாவும் கவிதை உருவ ஆக்கத்தில் முக்கிய ஒரு பங்கினை ஆற்றி வருகின்றன என்பதைப் பல பாடல்கள் காட்டி நிற்கின்றன.

"குறுமகளே! நீ விளையாட்டாயமொடு கூடி இரவலர் போன்று வரும் நின் தோழியருக்குப் பூந்தாது கொடுத்து மனை புறந்தருதியாயின் இம்மனைக்கிழமை யெம்மொடு புணரில் தீது முண்டோ? மாதராய்! என நான் வினவ, தேர்ப்பாகன் தேரைச் செலுத்திய நிலையில் அவளைச் சேர்ந்தபோது (நெஞ்சமே!) அவள் யான் பெரிய எவ்வம் உறச் சிறிய இறைஞ்சினள்" என்பதே பாடல் கூறும் கருத்து. இத்தகைய சிறிய ஒரு கருத்தையே ஆசிரியர் 15 அடிகளில் மிக அழகாகக் கூறி நிற்பார். இதை எவ்வாறு கூறுகிறார் ஆசிரியர்? அவர் கையாண்ட உத்தி என்ன? என ஆராய்ந்தால் ஆசிரியரின் உத்திகள் நன்கு விளங்கும். விளித் தொடரின் பங்கும் அதையொட்டி நிற்கும் வினாவின் பங்கும் தெரியவரும்.

கவிதை என்பது வெறும் கருத்துக் கோவையாக மட்டும் இருந்தால் போதாது. சிறந்த செம்மையான .சொற்கோவை யாகவும் இருக்க வேண்டும். எந்தெந்த சொற்களை எங்கெங்கே

என்னென்ன முறையில் இணைத்துக் கருத்தினைக் கூறினால் கனிவாகவும் தெளிவாகவும் தேற்றமாகவும் இருக்குமோ அவ்வவ்வாறு கவிதைகளை ஆக்கல் வேண்டும். சிறந்த கவிதை என்பது செம்மையான சொற்களால், சொற்றொடர்களால் செறிவு கொண்ட இலக்கணக் கூறுகளால் சீரிய முறையில் ஆக்கப்படும் சிறந்த ஒரு சொற் கலையாக்கம் என்பது நினைவு கூரத்தக்கது. இதைத்தான் காலரிட்ஜ்,

"Good prose is proper words in their proper places, good verse-the most proper words in their proper places" (Table Talk).

எனக் கூறினார். "சிறந்த சொற்களை, தகுந்த, பொருத்தமான சொற்களைத் தகுந்த இடத்தில், தகுந்தவாறு பயன்படுத்தும் மொழிக்கலையே, கலையாக்கமே சிறந்த கவிதை" எனக் கூறலாம்.

4.4 புறம்

புறப் பாடல்களில் பல இத்தகைய சிறந்த விளிகளைக் கொண்டு மிக அருமையாகப் பாடப்பட்டிருத்தல் காணலாம். அரசர்களைப் பாடும் புலவர்கள், அவர்கள் வீரம், தீரம், விவேகம் போன்றவற்றைப் பாடுவதுடன் அவர்கள் மனைவியர் தம்மையும் பாடல்களில் கொண்டுவந்து விளிகளில் இணைத்து இனிய தொடர்களால் பாடியதையும் காணமுடியும், "ஆயிழை கணவ", என்றும் "சேயிழை கணவ" என்றும் "ஆன்றோள் கணவ" என்றும் பலபடக் கூறுதல் புறப்பாடல்களில் காணக் கிடக்கின்ற ஒன்றாகும்.

சோழன் குளமுற்றத்துத் துஞ்சிய கிள்ளி வளவனை ஆலத்தூர் கிழார் பாடிய பாடல் (புறம் 34). இங்கு நினைவு கூரத் தக்கது. அது கூறும் பாடுபொருளும் சிறந்து விளங்கினும் அதனுடன் இணைந்து வரும் விளித் தொடரும் பாடலுக்கு ஒரு அழகையும் அருமையான உணர்வையும் தருவது கண்டு மகிழ்வதற்குரியது.

"ஆன்முலை அறுத்த அறனி லோர்க்கும்,
மாண்இழை மகளிர் கருச்சிதைத் தோர்க்கும்,
குரவர்த் தப்பிய கொடுமை யோர்க்கும்,
வழுவாய் மருங்கின் கழுவாயும் உள என
நிலம்புடை பெயர்வ தாயினும், ஒருவன்
செய்தி கொன்றோர்க்கு உய்தி இல்என
அறம் பாடிற்றே ஆயிழை கணவ"

என்ற அடிகள் இன்னும் நம் நெஞ்சிலிருந்து நீங்காது நிற்பவை யாகும். 22 அடிகளைக் கொண்ட இப்பாடலில் முதலில்

முகப்பாகக் காணும் இந்த 7 அடிகளே பாடலின் கவித்துவத்தைக் காட்டிவிடக் காண்கிறோம். செம்மையாக ஆக்கப்பட்ட இவ் வடிகள் சிறந்து விளங்குதல் குறிப்பிடத்தக்கது. உம்மைத் தொடர்களாலும் உயரிய சொற்களாலும் ஆக்கப்பட்ட இவ்வடிகளை "அறம் பாடிற்றே ஆயிழை கணவ" என முடித்துக் கூறும் பாடலின் உணர்வுத் தன்மையை நம்மால் உணர முடிகின்றது. விளித்தொடர்கள் பாடுபொருளுக்கு அதிகமான பங்கை அளிக்காவிடினும் அவற்றின் ஈர்ப்புத் தன்மைக்கும் சில நேரங்களில் முத்தாய்ப்பாக நின்று முழுமையான ஒரு கவித் துவத்தைக் காட்டுவதற்கும் அவை நன்கு பயன்படுகின்றன.

செய்யுட்களையும் சில பகுதிகளையும் செம்மாந்த விளிகளால் முடித்து நிற்கும்போது அவற்றின் சிறப்பும் செம்மையும் நம்மை ஈர்த்துவிடக் காண்கிறோம்.

"பாடுகம் வம்மினோ பரிசில் மாக்காள்" (புறம் 32)

"வைகம் வம்மோ; வாய்மொழிப் புலவீர்' (புறம் 221)

"அறனோ மற்றிது விறல்மாண் குடுமி" (புறம் 12)

"சேயிழை பெறுகுவை, வாள்நுதல் விறலி" (புறம் 105)

போன்ற தொடர்கள் பல சங்கப் பாடல்களில் காணக் கிடக்கின்றன. இத்தகைய செம்மையான தொடர்களை யிட்டுக் கவிதைகளை ஆக்கும்போது கவிதைகள் சிறப்பாக அமைந்து விடுகின்றன.

4.4.1 நடுவில் வரும் நல்ல விளிகள்

விளிச்சொற்கள் பாடல்களின் தொடக்கத்திலும் இறுதியிலும் மட்டுமன்றி இடையிலும் வந்து தங்கள் பணியினை மிக அருமையாகச் செய்து வருகின்றன என்பதை முன்னரே கண்டோம். விளித் தொடர்களும் இத்தகைய பண்புக்கு விதி விலக்கில்லை. எத்தனையோ பாடல்களில் சிறந்த விளித் தொடர்கள் பாடல்களில் நடுவில் வந்து அவற்றின் உருவ ஆக்கத்திற்கு உள்ளார்ந்த வலிமையையும் உயரிய கவிதைப் பண்பையும் அளித்து வருதல் காணலாம். பதிற்றுப் பத்திலும் புற நானூற்றிலும் இத்தகைய விளித்தொடர்களைக் காணமுடியும்.

4.4.2 கூந்தல் விறலியர்

பதிற்றுப்பத்தில் இரண்டாவது பத்தைப் பாடிய குமட்டூர்க் கண்ணனார் இமயவரம்பன் நெடுஞ்சேரலாதனைப் பாடும்போது இத்தகைய நிலையில் சிறந்த கவிதை ஒன்றை உருவாக்கியுள்ளார்.

இக்கவிதையின் உருவ ஆக்கம் மிகச் சிறந்து விளங்குகின்றது. 12 அடிகளைக் கொண்ட இப்பாடல் பலவேறு நிலைகளில் சிறந்து விளங்குவதுடன் நேரடியான செந்தூக்கில் அமைந்து செம்மை யாக உள்ளது. சின்னஞ்சிறு வாக்கியங்கள்; சிறந்த அமைப்புகள்; ஒரே விதமான வாக்கிய நிலைகள்; உயர்ந்த கவிதை ஓட்டம்; கேட்டார்ப் பிணிக்கும் தன்மையுள்ள சிறந்த சொற்கள்; செம்மையான இணைப்புகள்; செவ்விய கருத்து; சிந்தனையில் நிற்கும் உள்ளடக்கம் என்ற பல நிலைகளில் இது சிறப்பாக விளங்கும் பாடலாகும். இவர் பாடிய பாடல்களில் இது சிறியது ஆயினும் நம்முடைய செவிகளில் நின்று நிலவும் தன்மையில் உள்ளது. விறலியரைச் செம்மையாக அழைத்து விளித்து நிற்பதில் காணப்படும் அழகும் அருமையும் இப்பாடலுக்குக் "கூந்தல் விறலியர்" என்ற தலைப்பையும் தந்துள்ளது. சொற்றொடர்களின் முக்கியத்துவத்தை இது உணர்த்துவதாக உள்ளது.

4.5 புறப் பாடல்கள்

பொதுவாகப் புறப்பாடல்கள், அதிலும் அரசர்களையும் குறுநில மன்னர்களையும் மையமாக வைத்துப் பாடும் பாடல்கள் அவர்களின் வீரம் பற்றிப் பேசும்; பண்புகள் பற்றிப் பேசும்; அவர்களின் கொடைச் சிறப்புப் பற்றிப் பேசும். இவற்றில் ஏதாவது ஒன்றையோ அல்லது பிறவற்றுடன் இணைத்தோ பேசும் பாடல்கள்தான் தமிழ் இலக்கிய உலகில் ஏராளமாக உள்ளன. பதிற்றுப் பத்தினை ஆராய்ந்து நோக்கும்போது வென்றிச் சிறப்புப் பற்றிய பாடல்களே ஏராளமாக உள்ளன. இந்நிலையில் கொடைச் சிறப்புப் பேசும் பாடல்கள் ஒரு சிலவே உள்ளன.

4.5.1 கவிஞனின் உள்ளமே கவிதைக்கு வித்து

குமட்டூர்க் கண்ணனாரின் இந்தப் பாடல் அரசனுடைய கொடைச் சிறப்புப் பற்றிக் கூறுவதாகும். முன்னர்க் கூறியபடி கவிதை என்பது கவிஞனின் உள்ளத்தை ஒட்டி அவனுடைய எண்ணத்தை ஒட்டி அமைவதாகும். அரசனிடம் எத்தனையோ நல்ல பண்புகள் இருக்கலாம். வீரம் இருக்கும்; விவேகம் இருக்கும்; வெளிப்படையான அணுகுமுறை இருக்கும்; இரக்கம் இருக்கும்; ஈரம் இருக்கும். இன்னும் எத்தனை எத்தனையோ பண்புகளும் இருக்கும். இவற்றில் எது கவிஞனைக் கவர்ந்து நிற்கின்றதோ அதனை மையமாக வைத்தே கவிஞன் தன்னுடைய கவிதையை உருவாக்குவான்.

பொதுவாக அரசர்களின் வீரத்தையும் வெற்றியையும் பாடுவதே புலவர்கள் தொழில். காரணம் மனித வாழ்வில்

காதலுக்கு அடுத்தபடி வீரத்துக்கு இடம் உண்டு. மனித உணர்வுகளில் இது மிக மிக முக்கியமானது. இந்நிலையில் தான் தமிழ்க் கவிதையுலகம் அன்று அகம் என்றும் புறம் என்றும் பிரித்துத் தன் கவிதைகளைப் புனைந்துள்ளது. அகமாயின் காதல் உணர்வுகளும் புறமாயின் வீர உணர்வுகளும் அதிகமாகப் பேசப் படுகின்றன. புறத்தில் வீர உணர்வு விஞ்சி நிற்பினும் ஈர உணர்வுகளும் பாடல்களில் இடம் பெற்றுக் கவிதைகளின் உள்ளடக்கங்களாக, பாடு பொருள்களாக உள்ளன.

4.6.1 கூர்த்த மதியும் கூரிய கண்களும்

கவிஞர்கள் கூர்த்த மதியினர்; கூரிய கண்ணினர்; எதனையும் உடனே புரியும் உள்ளத்தினர்; உயர்ந்த சொல்லையும் உயரிய கவித்துவத்தையும் கொண்டவர். நிறைந்த நெஞ்சையும் சிறந்த போக்கையும் உடையவர்கள். நேர்மையான உள்ளத்தையும் நிரம்பப் பெற்றவர்கள். எதையும் துருவிக் காணும் அறிவையும் ஆன்று அவிந்து அடங்கிய சான்றாண்மையையும் கொண்ட வர்கள். இதனால்தான் தமிழ்உலகம் இவர்களைப் 'புலவர்' என்றது. "சான்றோர்" என்றது. ஆன்றவிந்தடங்கிய சான்றோர் என்று இணைத்தும் நின்றது. "வாய்மொழிப் புலவீர்" என்று வாயாரப் புகழ்ந்தும் நின்றது. வடமொழி உலகமோ "கவிஞர்கள்" என்றது. கூரிய கண்களுடன் உற்று அறியும் பண்பைத்தான் இது காட்டுகின்றது. லத்தீன் மொழியோ கவிஞர்களை நல்லதைக் கூறும் பாதிரி போன்றவர்கள் (priest like) என்று எண்ணியது. இதனால்தான் "seers" (priest-poet) என்றும், "vates" என்றும் அழைத்தது. விர்ஜில் கவிஞர்களைக் கூர்த்த மதியும் ஒழுக்கம் கூறும் உயர்ந்த உள்ளமும் கொண்டவர்கள் என்று எண்ணிய நிலையில்தான் "vates" (prophet – like) எனக் கூறினார். ஹொராஸ் கவிஞர்களைப் பற்றிக் கூறும்போது "the true poet has genius, a more divinely inspired mind and a style which will resound with grandeur" எனக் கூறுவார். (KN. 252).

இந்த நிலையில் தான் தமிழ்க் கவிஞர்களும் வாழ்ந்தனர். எதையும் கூர்த்த மதியுடனும் கூரிய கண்களுடனும் பார்த்தனர். பார்த்தவற்றில் எதை எதைக் கூற வேண்டுமோ அதை அதைக் கூறினர்.

இமயவரம்பன் நெடுஞ்சேரலாதனின் வெற்றிச் சிறப்பைக் கண்டதோடு அவன் செல்வச் செழிப்பையும் அவன் கொடைத் தன்மையையும் கண்ட நிலையில்தான் அவற்றுடன் இதையும் பாடலாக்கி மகிழ்ந்தனர்.

4.7.1 கொடைச் சிறப்பு

குமட்டூர்க் கண்ணனார் பாடிய 10 பாடல்களுள் "கூந்தல் விறலியர்" என்ற தலைப்பில் காணப்படும் இப்பாடல் ஒன்றே கொடைச் சிறப்பு என்ற தலைப்பில் (நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ், 1959, 1981) காணப்படுகின்றது. வென்றிச் சிறப்பைப் பாடிய பாடல்கள் பல. சிறிய இப்பாடலே இமயவரம்பனின் கொடைச் சிறப்பைப் பாடியதாக உள்ளது. முன்னர்க் கூறியபடி சிறிய பாடலாயினும் செம்மையாக ஆக்கப்பட்டுள்ளது இது. கேலிமேச்சஸ் கூறிய இலக்கணத்துக்கு எடுத்துக்காட்டாக (அகத்தியலிங்கம், 1997 a, ப. 20-21) உள்ளது இது.

4.7.2 இதுதான் பாடல்

"உண்மின் கள்ளே! அடுமின் சோறே!
எறிக திற்றி! ஏற்றுமின் புழுக்கே!
வருநர்க்கு வரையாது பொலங்கலம் தெளிர்ப்ப
இருள்வணர் ஒலிவரும் புரிஅவிழ் ஐம்பால்
ஏந்துகோட்டு அல்குல் முகிழ்நகை மடவரல்
கூந்தல் விறலியர் வழங்குக அடுப்பே!
பெற்றது உதவுமின், தப்புஇன்று; பின்னும்—
மன்னுயிர் அழிய யாண்டுபல துளக்கி
மண்ணுடை ஞாலம் புரவு கொண்ட
தண்ணியல் எழிலி தலையாது மாறி
மாரி பொய்க்குவ தாயினும்
சேர லாதன் பொய்யலன் நசையே!"

4.7.3. உள்ளடக்கம்

இப்பாடலை நன்கு கவனித்தால் கவிஞர் என்ன சொல்ல விரும்புகிறார் என்பது தெரியவரும். இதற்குத் துறை வகுத்தவர்கள் "இயன்மொழி வாழ்த்து" எனக் கூறுவர். இதனை விரித்துரைத்த உரையாசிரியர் ஔவை சு.து. "சேரலாதனது கொடைச் சிறப்பையே எடுத்தோதினமையின், இஃது இயன் மொழி வாழ்த்தாயிற்று" எனக் கூறுவார். இந்நிலையில் மன்னனது கொடைச் சிறப்புக் கூறுதலே இப்பாட்டின் பாடுபொருள். அவனது இயல்பான கொடைத் தன்மையைக் கூறுவது!

4.7.4 உருவ ஆக்கம்

கொடைச் சிறப்பை நன்கு கூறவேண்டும் என்பதற்காகவே மீதியுள்ள பாண மக்களையும் பார்த்துக் கூறும் "உண்மின் கள்ளே... புழுக்கே" என்பதும் விறலியைப் பார்த்துக் கூறும் பிறவும்

இப்பாடலின்கண் கொண்டு வரப்பட்டுள்ளன என்பது நன்கு விளங்கும். “சேரலாதன் பொய்யலன் நசையே” (அவனது இயல்பு) என்பது பாடலின் செய்தி. மீதி உள்ள அனைத்துச் செய்திகளும் பாடலின் செய்தியை உள்ளத்தில் பதியுமாறு செய்வதற்காகக் கவிஞன் தன்னுடைய கற்பனையால் ஏற்படுத்திக் கொண்டவை, ஆக்கிக் கொண்டவை என்பது புலப்படும்.

4.7.5 பல்வேறு நிகழ்ச்சிகள்

ஒரு செய்தியைக் கூறுவதற்காகப் பல்வேறு நிகழ்ச்சிகளைப் பக்க பலமாக்கி அவற்றைப் பலவேறு முறைகளில் கூறுவது கவிதை உருவ ஆக்கத்தில் மிக முக்கியமாகும். காப்பியம், நாடகம் போன்ற பெரிய ஆக்கங்களில், அல்லது சொற்கலை ஆக்கங்களில் பெரிய பெரிய நிகழ்ச்சிகளைக் கொண்டுவந்து அவற்றைக் கவிதைகளாகவும் காட்சிகளாகவும் வரையறுத்துக் கூறுவது காணலாம். ஆனால் சின்னஞ்சிறிய பாடல்களில் ஓரிரு சின்னஞ் சிறு நிகழ்ச்சிகளை, அல்லது செயல்களை உருவாக்கி முக்கிய செய்திக்கு உதவுமாறு செய்வது கவிஞனின் கடமையாகும். அதுவே அவனுடைய கவிதை உத்தியுமாகும்.

இவ்வாறு இப்பாடலின்கண் பாண் மக்களைக் கொண்டு வருவதும் அவர்களிடம் “உண்மின் கள்ளே” போன்று கூறுவதும் இத்தகைய உருவ ஆக்கத்தில் ஒரு பகுதியாகும். இதைத்தான் இளம் பூரணர் சுவைபட வருவனவற்றைத் தொகுத்துக் கூறுதல் என்பார்.

இளங்கோவடிகளும் தன்னுடைய காப்பியத்தில் தன்னுடைய மூன்று உண்மைகளைக் கூறுவதற்காகப் பலவேறு நிலைகளில் கதையைப் (Plot) பலவேறு விதமாக உருவாக்கிச் செல்லுவதைக் காணமுடியும். காதை காதையாக வகுத்து அவற்றில் கதை நிகழ்ச்சிகளையும் உருவாக்கிச் செல்லுவது காணத் தக்கது. நாடகம், காப்பியம் போன்றவற்றில் இது மிகமிக முக்கிய மானது. எனவேதான் அரிஸ்டாட்டில் இதனை உயிர் (soul) எனக் கூறியதோடு மிக முக்கியமானது எனவும் கூறினார். கதையம்சம் தான் துன்பியல் நாடகங்களின் உயிர்நாடி என்பார் அவர். “The plot, then, is the first principle, and as it were, the soul of a tragedy” (Poetics VI) என்பது அவர் கூற்று. இதுபற்றிக் கூறும் நூல் ஒன்று (ADLT, p.513) “He calls plot ‘the imitation of the action’ as well as the arrangement of the incidents” என விளக்கிக் கூறும். கதையம்சங் களும் அவற்றை அடுக்கும் முறையும் இதில் அடங்கும்.

இத்தகைய நிலை காப்பியம், நாடகம், நாவல் போன்ற எல்லாவற்றுக்கும் பொருந்தும். “plot” என்றால் என்ன என்று

வரையறுக்கும் இந்நூல் (ADLT, p.513) "Plot is the plan, design, scheme or pattern of events in a play, poem or work of fiction; and further the organization of incident and... character in such a way as to induce curiosity and suspence" எனக் கூறுதல் காணலாம். சில நிலைகளில் உருவ ஆக்கமும் உள்ளடக்கமும் ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்றைப் பிரித்து அறிய முடியாத நிலையில் உள்ளமையால்தான் இத்தகைய நிலையை வைத்து இப்பண்பை "organic form" எனக் கூறுகின்றனர்.

நல்ல கவிதையாக்கத்தில் இத்தகைய செய்திகளை எண்ணிக் கொண்டு வந்து அவற்றை அடுக்கி அடுக்கிக் கூறுவதும் எல்லா வற்றையும் ஒருமுகப்படுத்திச் சொல்லவேண்டிய செய்திக்கு வலிவும் வனப்பும் ஊட்டிச் சிறந்த சொற்களைப் பெய்து சொல்ல வொண்ணாக் கவிதையின்பத்தைத் தருவதும் மிகமிக முக்கியமாகும். டிரைடன் இதுபற்றிக் கூறும்போது "எங்கு பார்வைக்கு நன்கு தெரியுமோ அங்கு நகையின் முக்கிய பகுதியை வைப்பது போன்று இதனைச் செய்தல் வேண்டும்" என்பார். கவிதையாக்கத்தில் சொல்லவேண்டிய செய்திகளை உள்ளத்தில் படுமாறு செய்வதற்குப் பொருத்தமான வேறு வேறு செய்திகளைக் கொண்டுவந்து எங்கு முக்கியமான செய்தியைச் சொல்ல வேண்டுமோ எப்படிக் கூறவேண்டுமோ அவ்வாறு கவிஞன் கூறுவது உருவ ஆக்கத்தில் மிக முக்கியமான இடத்தைப் பெறும்.

4.7.6 மொழியமைப்பு

சொல்ல வேண்டிய செய்தியைக் கூறுவதற்குப் பொருத்த மான பலவேறு செய்திகளைக் கொண்டுவந்து பக்குவமான ஒரு நெறிப்படிக் கூறுவதைப் போன்றே பொருத்தமான மொழியமைப்பிலும் கூறவேண்டும். இந்நிலையில்தான் யாப்பும் மொழியமைப்புட் பயன்படுகின்றன. சிறந்த யாப்பு அமைதியில் கூறப்படுவதைப் போன்றே சிறந்த மொழியமைப்பிலும் (linguistic structure) கூறவேண்டும். செம்மையான வாக்கியங்கள், சிறந்த பெயர்த் தொடர்கள், வினைத் தொடர்கள், அவற்றின் அடுக்குகள், சிறந்த சொற்கள், அவற்றின் இணைப்புப் போன்ற இன்னோ ரன்னவை மிகமிகத் தேவையானவை. ஓசைக்கு உத்தரவாதம் யாப்பு என்றால் பொருளுக்கு உத்தரவாதம் மொழியமைப்பு என்றால் அது மிகையாகாது. இந்த நிலையில் இப்பாடலின் யாப்பு சிறந்த செந்தூக்கில் அமைந்துள்ளது. இது போன்றே செம்மையான ஒருமுகப் போக்கில் உள்ள அருமையான அடுக்கு வாக்கியங்களில் அழகாக ஆக்கப்பட் டுள்ளது இப்பாடல்.

இந்நிலையில் இப்பாடலை மூன்று (கருத்துக் கோவை) பிரிவாகப் பிரிக்கலாம். (1) முதலில் உள்ள ஈரடிகள் பாண் மக்களை விளித்து அவர்கள் செய்ய வேண்டியதைக் கூறுவது. (2) விறலியை அழைத்துக் கூறுவது (3) சொல்ல வேண்டிய செய்தியைக் கூறுவது எனக் கூறலாம்.

பாடல்

க.கோ.1 க.கோ.2 க.கோ.3

4.7.7 புறத்திலும் கூற்றும் நாடகப் பாங்கும்

இப்பாடலுக்குப் பொருள் எழுதிய ஔவை. சு.து. "பருகுதற் குரியதாகலின் கள்ளைப் பொதுவினை வாய்பாட்டால் "உண்மின் கள்ளே" என்று பரிசு பெற்ற பாணனொருவன் தன் சுற்றத் தார்க்கும் பாடன் மகளிர்க்கும் கூறுகின்றான்" என எழுதுவார். இந்நிலையில் பரிசில் பெற்ற பாணனொருவன் கூறியதாக அவன் கூற்றாக இதனைக் கொள்ளலாம். ஒருவன் பிறரைப் பார்த்து முன்னிலையில் வைத்துக் கூறும் நிலையில் உள்ள அமைப்பினைக் கொண்டு அமைந்துள்ள பாடல் இது. இதனால்தான் மீனாட்சி சுந்தரன் புறநானூறு பற்றிக் கூறும்போது இவையும் நாடக நிலையில் (Dramatic monologue) அமைந்துள்ளவை என்பார்.

Puranāṉūṟu consists of 400 verses not on the inner love, but on the external glory and grandeur and achievements of the kings and chieftains of the Cankam age-the three great kings of south India, the Chera, the Pandiya and the Chola, the seven great patrons and other chieftains and great men of Tamilakam.These verses are again couched in the form of dramatic monologue"

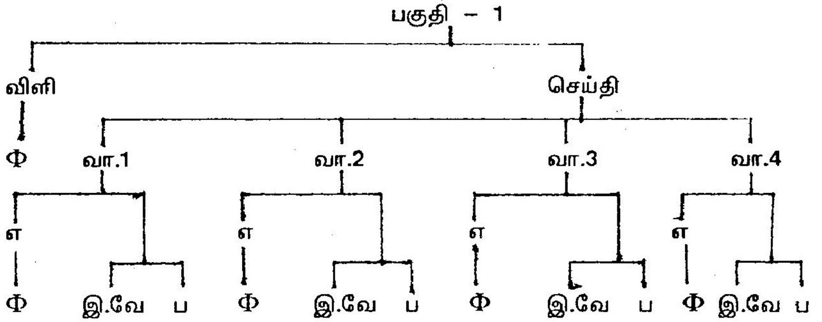
என்பது அவர் கூற்று (1961, 34)

பாணன் ஒருவனின் கூற்றாக நாடகப் பாங்கில் அமைந்துள்ள நிலையில் உள்ளது இப்பதிற்றுப் பத்துப் பாடலும் என எண்ணுவதில் தவறில்லை. இதனால்தான் இது விளியும் முன்னிலையும் வியங்கோளும் பிறவும் கலந்து நாடகப் பாணியில் அமைந்து உணர்வு ததும்ப அருமையாக ஆக்கப்பட்டுள்ளது எனக் கருதலாம். பாணனைக் கொண்டுவந்து இந்நிகழ்ச்சியையும் அமைத்து அதற்கேற்ற வாக்கியங்களையும் அமைத்து நிற்றல் கவிஞனின் கைவண்ணத்தில் வருவதுதான். இதைத்தான் வடிவம் அமைத்தலும் நிறைவேற்றுதலும் (design and execution) என்பார் டிரைடன்.

4.8 பகுதி–1

பாடலின் முதல் பகுதி நான்கு சின்னஞ்சிறு வாக்கியங்களைக் கொண்டு செம்மையாக ஆக்கப்பட்டுள்ளது. இது பாணன் ஒருவன் பாண் மக்களை அழைத்துக் கூறுவது என உரையாசிரியர் கூறும் நிலையில் விளி ஒன்று இருந்து கெட்டது எனக் கருதலாம்.

"பாண்மக்களே! நீங்கள் கள்ளை உண்பீராக; சோற்றைச் சமைப்பீராக! தின்னப்படும் ஊன்கறியை அறுப்பீராக! புழுக்குதற்குரிய கறிவகைகளை (உலையில்) ஏற்றுவீர்களாக!" எனப் பொருள்படும் நிலையில் ஒரு விளியையும் "நீங்கள்" என்ற எழுவாயையும் கொண்டிருப்பினும் அவற்றைக் கெடுத்து, அது போன்றே பயனிலை வினைகளை முன்னே கொண்டுவந்து பாடலை, பாடலின் முகப்பை மிக அருமையாக ஆக்கியுள்ளார் கவிஞர். இந்த நிலையில் புதை நிலை அமைப்பைக் கீழ் வருமாறு காட்டலாம்.



4.8.1 கெடுத்தல்

மேலே காட்டிய வரைபடம் எத்தனை அளவுக்கு ஒழுங்காக ஒருமுகப் போக்குடன் வாக்கிய அமைப்புகள் அமைந்துள்ளன, அமைக்கப்பட்டுள்ளன என்பதை நன்கு காட்டும். ஒருவிளி; வாக்கியங்கள் ஒரே அமைப்பு; எழுவாய்; இரண்டாம் வேற்றுமை, பயனிலை வினை என ஒழுங்காக ஒரே மாதிரியாக அமைந்துள்ளமை கண்டு மகிழ்வதற்குரியது. கட்டடக் கலைஞன் வகுக்குமாப் போல் இவை மிக ஒழுங்காக அமைந்துள்ளன.

புறநிலையில் விளியும் எழுவாய்களும் கெடுக்கப் பட்டுள்ளன. தோன்றா எழுவாயாக மாற்றப்பட்டுள்ளன. "நீங்கள்" என்பது எங்கும் கெடுக்கப்பட்டுள்ளது. இதுபோன்றே "பாண் மக்களே"! என்ற விளியும் கெடுக்கப்பட்டுள்ளது.

4.8.2 சின்னஞ்சிறு வாக்கியங்கள்; செம்மையான அடுக்கு

பாடலில் காணப்படும் வாக்கியங்கள் சின்னஞ்சிறு வாக்கியங்கள். மேலும் அவை செம்மையாகவும் அடுக்கப் பட்டுள்ளன. விளியையும் எழுவாய்களையும் கெடுத்த நிலையில் அவை சிறிய வாக்கியங்களாக மாற்றப்பட்டுவிட்டன. இதற்கும் காரணம் உண்டு. எந்தக் கவிஞனும், அதிலும் சிறந்த சங்கக் கவிஞன் எதையும் ஒரு காரணம் இல்லாமல் செய்ய மாட்டான். ஒரு எழுத்தைக் கூடக் காரணம் இல்லாமல் தன் கவிதையில் இணைக்கமாட்டான். இது போன்றே விடவும் மாட்டான்.

இப்பாடலுக்கு உரை எழுதும்போது "தான் பெற்ற பெரு வளத்தைப் பிறர்க்குச் சொல்லால் எடுத்துக் கூறாது தன் ஈகையால் உணர்த்தக் கருதிய பாணர் தலைவன் வந்தோர்க்கு, சோறு சமைத்தற்குள் பசியால் தளர்வோருக்குக் கள்ளை வழங்கி உண்பித்தலின், "உண்மின் கள்ளே" என்றும் விரையச் சமைத்தல் வேண்டி, "அடுமின் சோறே" யென்றும் கூறினான்" எனக் கூறுவார். எனவே பாணர் தலைவனின் விரைவும் வேகமும் விறு விறுப்பும் தெரியவரும். இந்த நிலையைக் காட்டுவதற்காகத்தான் புலவர் குமட்டூர்க் கண்ணனார் சிறிய சிறிய வாக்கியங்களை அடுத்து அடுத்துக் கூறி அடுக்கு அடுக்காக வைத்து அருமையாக இக்கவிதையை ஆரம்பித்து வைக்கிறார்.

இளங்கோ (ம.வா.பா 45-47), கம்பன் (ம.சூ.ப. 27) போன்ற கவிஞர்கள் ஓரிரு சொல்லாலான வாக்கியங்களைக் கொண்டு மிக அருமையாக இத்தகைய நிலையைக் கூறியிருப்பது ஒப்பு நோக்கத் தக்கது.

4.8.3 நாடகப் பாங்கும் முன்னிலையும்

இப்பாடல் நாடகப் பாங்கில் அமைந்து, ஒருவரே பேசும் நிலையில் அமைந்து விளங்குவது என முன்னர்க் கூறப்பட்டது. அருமையான அடுக்கு அடுக்கான முன்னிலை வினை வாக்கியங் களாக ஒருமுகப் போக்கில் அமைந்து காணப்படுகின்ற பாடல் இது. கவிதையின் உருவ ஆக்கத்தில் முன்னிலை இடத்தின் பங்கு மிக அதிகம். நேரே நம்மிடையே நம்மை அழைத்துப் பேசுவது போன்ற உணர்வையும் உணர்ச்சியையும் தோற்றுவித்து நிற்கும் பண்பு முன்னிலை வாக்கியங்களுக்கு உண்டு என்பது முன்னர்ப் பல இடங்களிலும் எடுத்துக்காட்டப்பட்டுள்ளமை இங்கு மீண்டும் நினைவு கூரத்தக்கது. நாடகம், காப்பியம், புதினம், குறுநாவல் போன்றவற்றில் வரும் பாத்திரங்கள் முன்னால் உள்ள பாத்திரங் களிடம் அவர்களை அழைத்துப் பேசுவது போன்ற ஒரு பாணியில்

கவிஞர்கள் கவிதைகளைப் படைத்து உணர்வுகளை ஊட்டி நிற்பது நாம் தெரிந்த ஒன்றாகும். இத்தகைய பாடல்களைச் சங்க இலக்கியங்களில் பரக்கக் காணலாம். அகத்திலும் புறத்திலும் இது காணப்படுகின்றது. "வேரல் வேலி வேர்க்கோட் பலவின், சாரனாட! செவ்வியை ஆகுமதி" எனவும், "கொங்குதேர் வாழ்க்கை யஞ்சிறைத் தும்பி! காமஞ் செப்பாது கண்டது மொழிமோ" என்றும் "கேட்டிசின் வாழி தோழி" (குறு. 30) என்றும் இன்னோரன்னவாறு தொடங்கும் பாடல்கள் இத்தன்மையனவே. இவற்றைப் போன்றே "அடுநை யாயினும் விடுநை யாயினும், நீ அளந்தறிதி நின்புரைமை" எனவும் (புறம் 36) "அன்னவாக நின் அருங்கல வெறுக்கை, அவை பெறல் வேண்டேம் அடுபோர் பேக" (புறம் 146) எனவும் "சேயிழை பெறுகுவை வாணுதல் விறலி" (புறம் 104) எனவும் தொடங்கும் புறப்பாடல்களும் இன்ன பிறவும் இத் தன்மையனதான்.

நம்முடைய பாடலின் ஆசிரியர் கூட இதே பத்தில் பல பாடல்களில் பாட்டுடைத் தலைவன் இமயவரம்பன் நெடுஞ் சேரலாதனை முன்னால் நிறுத்தி அவனை அழைத்துப் பாடுவது போன்று பாடியுள்ளார். முதல் பாடலிலேயே "பொலன் அணி எருத்த மேல் கொண்டு பொலிந்த நின் பலர்புகழ் செல்வம் இனிது கண்டிகுமே" எனப் பாடுகிறார். இப்பத்தில் காணப்படும் (21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29) இறுதிப் பாடலை ஒழிந்த ஏனைய பாடல்கள் அனைத்துமே முன்னிலையாகப் பாடப்பட்டவை தான். இப்பாடல் (18) பாண மக்களை முன்னிறுத்திப் பாடியது. பிற அனைத்தும் அரசனை முன்னிறுத்திப் பாடியவை.

"பூத்தன்று பெருமநீ காத்த நாடே"

என்றும் (23), "நுகர்தற்கு இனிதுநின் பெருங்கலி மகிழ்வே" (22) என்றும் "அளப்பு அரியையே" என்றும் "விளக்கத் தனையை" என்றும் "அக்குரன் அனைய கைவண் மையையே" என்றும்

"வான்உறை மகளிர் நலன்இகல் கொள்ளும்
வயங்கிழை கரந்த வண்டுபடு கதுப்பின்
ஒடுங்குஈர் ஓதிக் கொடுங்குழை கணவ"

(14) என்றும் முன்னிலையில் வைத்து உணர்வும் உணர்ச்சியும் தோன்றப் பாடுகிறார் புலவர் குமட்டூர்க் கண்ணனார்.

முன்னிலையின் வேகத்தையும் விறுவிறுப்பையும் அது தரும் உணர்வையும் உணர்ச்சியையும் வாசகர் உள்ளங்களில் அது நிற்கும் நிலையையும் நன்கு தெரிந்த நிலையில் தான் அவர் 9 பாடல்களையும் இவ்வாறு உருவ ஆக்கம் செய்து தம் கவிதைகளை

ஆக்கியுள்ளார். இந்த நிலையில்தான் நாம் எடுத்துக்கொண்ட பாடலிலும் சிறந்த சிறிய சிறிய முன்னிலை வினைகளைக் கொண்ட வாக்கியங்களை அமைத்துப் பாட்டிற்கு வளமும் வனப்பும் சேர்த்துள்ளார்.

4.8.4 அவாய் நிலை வாக்கியங்கள்

மேலும் இவ்வாக்கியங்களை நன்கு கவனித்தால் வேறொரு உண்மையும் தெரியவரும். அத்தனையும் எழுவாய் இல்லாத அவாய் நிலை வாக்கியங்கள் அவற்றிற்குச் சிறந்த உணர்வை எழுப்பும் சக்தி உண்டு என்பது, பல இடங்களில் பல பாடல்கள் பற்றிக் கூறும்போது குறிப்பிடப்பட்டது. "நிலத்தினும் பெரிதே" என்று தொடங்கும் பாடல் இத்தன்மையதுதான். மூன்று வாக்கியங்களைக் கொண்ட அப்பாடலில் ஒரே ஒரு தடவைதான் அவற்றின் எழுவாய் வந்துள்ளது முன்னர்க் காட்டப்பட்டதுடன் எழுவாயின் கெடுதலும் நன்றாக விளக்கப்பட்டது. கபிலரின் குறுந்தொகை 18 ஆவது பாடலில் வரும் "இவள் உயிர்தவச் சிறிது காமமோ பெரிதே" என்ற வாக்கியங்கள் இத்தகைய பண்பில் (ஓரிடத்தில் தான் இவள் வந்துள்ளது) விளைந்து, உள்ள உணர்வைக் கிள்ளி நிற்பவை. இத்தகைய நிலையைத் தமிழ் இலக்கிய உலகில் ஏராளமாகக் காணமுடியும்.

"இவளோ, கொங்கச் செல்வி; குடமலை ஆட்டி;
தென்தமிழ்ப் பாவை; செய்தவக் கொழுந்து,
ஒருமா மணியாய் உலகிற்கு ஓங்கிய
திருமா மணி"

என்ற சேரநாட்டுச் செம்மலின் (வேட்டு வரி. 47-50) செம்மையான வாக்கியங்களும் இந்தப் பண்பில் விளைந்தவைதான். இவ்வாறு அடுக்கிக் கொண்டே போகலாம். இந்த நிலையில்தான் இந்த நான்கு வாக்கியங்களும் "நீங்கள்" என்ற ஒரே எழுவாயைக் கொண்டுள்ள நிலையில் அத்தனையும் கெட்டுத் தோன்றா எழுவாயாக நின்று அவாய் நிலை வாக்கியங்களாக மாற்றப் பட்டுள்ளன. பிற பாடல்களுக்கும் இதற்கும் உள்ள வேற்றுமை அங்கு ஓரிடத்தில் எழுவாய் இருக்க, இங்கோ எல்லாவிடத்திலும் கெடுவதுதான். எல்லா வாக்கியங்களையும் ஒத்தவைகளாக ஆக்கிச் சிறியவைகளாகவும் செம்மையாகவும் செய்ய வேண்டிய நிலையில்தான் இவற்றைக் கெடுத்து இரண்டு இரண்டு சீர்களுக்குள் கொண்டு வந்து வேகத்தையும் விறுவிறுப்பையும் ஏற்றி இவ்விரண்டடிகளுமே ஒரு கவிதைக் கோலம் கொண்டு நிற்குமாறு செய்கிறார் கவிஞர். "கவிதைக்குள் கவிதை" எனக்

கூறும் அளவுக்குச் செம்மையாக ஆக்கியுள்ளார் கவிஞர். வேகம், விறுவிறுப்பு, விரைவு, உயிரோட்டம் போன்ற எல்லாவற்றையும் உள்ளடக்கியவை இந்த நான்கு வாக்கியங்களும்; ஏன் இரண்டடிகளும் என்று சொன்னால் மிகையாகாது.

இப்பாடல் முழுவதையும் கவனித்தால் இறுதி வாக்கியம் தவிர மீதி அனைத்தும் அவாய் நிலை வாக்கியங்கள். "உண்மின் கள்ளே! அடுமின் சோறே! ஏற்றுமின் புழுக்கே!... பொலங் கலந்தெளிர்ப்ப... கூந்தல் விறலியர்! வழங்குக அடுப்பே! பெற்றது உதவுமின்! தப்பின்று" என்பது வரையிலும் உள்ள வேகமாகச் செல்லும் வாக்கியங்கள் அனைத்துமே அவாய் நிலை வாக்கியங்கள். "சேரலாதன் பொய்யலன் நசையே" என்ற ஒரு வாக்கியம் மட்டுமே வெளிப்படையான எழுவாயைக் கொண்டுள்ளது. அவன் பெயர் நன்கு தெரிய வேண்டும் என்பதற் காகவே இந்த நிலை.

சொல்ல வேண்டிய செய்தியைக் கூறவே, மனத்தில் படும்படி கூறவே இவ்வாறு செய்துள்ளார் புலவர் எனக் கருதலாம்.

4.8.5 ஒருமுகப் போக்கும் உள்ளம் தொடும் நிலையும்

இக்கவிதையில் காணப்படும் மற்றொரு சிறந்த பண்பு இதன் கண் முதலிலிருந்து முடிவு வரையிலும் காணப்படும் ஒருமுகப் போக்கு என்பதைப் பாடலைப் பார்த்த உடனேயே, அல்லது படித்த உடனேயே எவரும் உணரமுடியும். முதல் இரண்டடிகளும் நான்கு வாக்கியங்களும் எல்லா நிலையிலும் இப்பண்பை மிக அருமையாகக் காட்டி நிற்கின்றன. முன்னர்க் கூறியபடி ஒரே விளி, ஒரே எழுவாய், ஒரே விதமான முன்னிலை வினைப் பயனிலைகள் எனபதை நன்கு காணமுடியும். இவற்றால் மட்டும் திருப்தி அடையாத கவிஞர் எல்லா வாக்கியங்களையும் இரண்டாம் வேற்றுமை கொண்டவைகளாக மட்டுமன்றி அவற்றின் உருபுகளைக் கெடுத்து நிற்பதும் காணத்தக்கது.

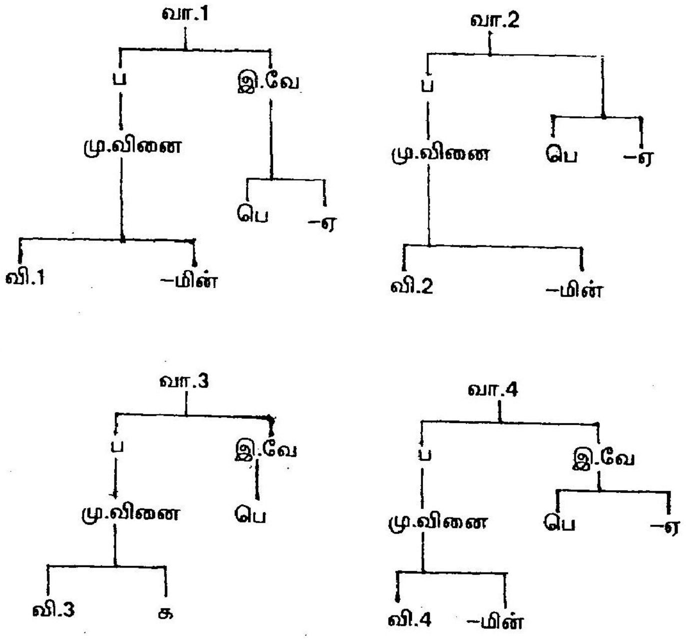
முதல் பகுதி பாணன் மக்களைப் பார்த்துக் கூறுவது. இரண்டாம் பகுதி விறலியரைப் பார்த்துக் கூறுவது. இவை இரண்டையும் முன்னிலையாகவே கூறுவார் புலவர். இந்நிலை யிலும் ஒரு ஒருமுகப் போக்கைக் கொண்டுவந்து வளம் சேர்த்து இயற்கையான ஒரு தொடர்ச்சியையும் இயல்பான ஒரு வேகத்தையும் கொண்டு வருகிறார் புலவர். பசியால் வருந்தும் பாணமக்களைப் பார்த்ததும் வரிசைக்கு வேண்டிய விறலியரை யும் கொண்டு வந்து அவசர நிலைக்கு அவரும் அடுதல்

தொழிலில் ஈடுபடும் நிலையைக் காட்டுகிறார். அங்கும் இங்கும் பார்த்து அவர்களிடமும் இவர்களிடமும் கூறி வேகமாகவும் விரைவாகவும் விறுவிறுப்பாகவும் செயல்படும் ஒரு நிலையைப் பாடலில் வேகம் கலந்த வாக்கியங்களால் விறுவிறுப்பாகக் காட்டுகிறார் கவிஞர். எனினும் ஒருமுகப் போக்கை மறந்து விடவில்லை அவர். ஒரே மாதிரியான வினைமுற்றுகளையும் இரண்டாம் வேற்றுமையையும் பயன்படுத்துகிறார்.

4.8.6 உள்ளமைப்பிலும் ஒருமுகப் போக்கு

வாக்கிய நிலையில் மட்டுமன்றி சொல் நிலையிலும் ஒருமுகப் போக்கைக் காட்டுகிறார். —மின் என்ற உருபையும், —ஏ என்ற இடைச்சொல்லையும் சின்னஞ்சிறு வினைச் சொற்களையும் கொண்டு வந்து லாவகமாகப் பாடலை ஆக்குகிறார் புலவர்.

இது போன்றே இரண்டாம் வேற்றுமைச் சொற்களிலும் ஏகாரத்தை (மூன்று இடங்களில்) இணைத்து எல்லாவற்றிலும் ஒருமுகப் போக்கைக் கொண்டு வந்துவிடுகிறார். இந்நிலையில் இயைபு மோனையை மிக அருமையாக அமைத்துள்ளார் புலவர். புறநிலையில் காணப்படும் அமைப்பை வைத்து இதனைக் கீழ்வருமாறு காட்டலாம்.



மேலே உள்ள வரைபடத்தைப் பார்த்தால் எத்தனை அழகாக ஒருமுகப் போக்கில் இவ்வாக்கியங்களைப் புனைந் அமைத்துள்ளார் என்பது தெளிவாகத் தெரியும். மூன்று வாக்கியங்கள் ஒரே மாதிரியாக இருக்க, ஒன்று மட்டும் சிறிது மாறி இருப்பது கவனித்தற் பாலது. வியங்கோள் வினையாக இருப்பினும் இது முன்னிலையிலேயே உள்ளது. ககர இறுதியைக் கொண்டது. இவ்வாறு மாற்றியமைப்பதற்குக் காரணம் எல்லாம் ஒரே மாதிரியாக இருந்தால் ஏற்படும் அலுப்பினைப் (monotony) போக்குவதற்குத்தான். இத்தகைய பண்பைப் பல இடங்களில் தமிழ்க் கவிதை உருவ ஆக்கத்தில் காணலாம் என்பது பல இடங்களில் விளக்கப்பட்டுள்ளது.

4.8.7 இலக்கணக் கூறும் தொடை நயங்களும்

இப்பாடலின் முதல் அடியைக் கவனித்தால் பொழிப்பு இயைபுகள் (உண்மின்-அடுமின்; கள்ளே-சோறே) மிக அருமையாக உள்ளமை தெரியவரும். இதற்குக் காரணம் கவிஞர் கொண்டு வரும் இந்த இலக்கணக் கூறுகளால்தான் என்பது விளங்கும். இது போன்றே முதல் இரண்டு அடிகளிலும் காணக் கிடக்கும் அடி இயைபுக்கும் காரணம் -ஏ என்ற இடைச்சொல்லை இறுதியில் இட்டுக் கூறுவதுதான். இந்நிலையில் இலக்கணக் கூறுகளும் இடைச்சொல்லும் (இதுவும் ஒரு இலக்கணக் கூறுதான்) எத்தனை அளவுக்குப் பாடல்களின் தொடை நயங்களுக்குத் துணை போகின்றன என்பது விளங்கும்.

4.8.8 இயல்பும் இடமாற்றமும்

மொழி என்பது சில வரையறைகளுக்குட்பட்டது. அத்தகைய வரன் முறைகளில் வாக்கியங்களில் காணப்படும் பல்வேறு இலக்கணக் கூறுகளின் வரிசை முறையும் அடங்கும். பொதுவாக வாக்கியங்களில் எழுவாய் முதலில் வரும். (இதனால் தான் இது எழுவாய் எனப் பெயர் பெற்றது). பயனிலையாக உள்ள வினைகள் இறுதியில் வரும். பிற இலக்கணக் கூறுகள் இவற்றின் இடையே வந்து தத்தம் பொருள்களைக் காட்டும். எந்தவிதமான காரணமுமின்றிச் சாதாரணமாகக் கூறும் (colourless statements) நிலையில் இவ்வரிசை முறையே சரியானது. "அவன் என்னைப் பார்த்தான்" போன்ற வாக்கியங்களில் எழுவாய் செயப்படு பொருள் பயனிலை என்ற வரிசையைக் காண்கிறோம் ஆனால் சில நேரங்களில் "பார் அவனை" எனக் கூறுகிறோம். காரணம் பார்த்தல் தொழில் அவசரமாகக் கூறப்பட வேண்டிய கட்டாயச் சூழ்நிலையில் இவ்வாறு கூறுகிறோம். வேகமாக அவசரமாகக்

கூறும்போது பார்த்தல் தொழிலை அவசரமாகச் செய்யவேண்டிய நிலையில் இவ்வாறு கூறுகிறோம். இது போன்றே "பார் அங்கே!" என்றும் "உடனே எழுது" என்பதற்குப் பதில் சில நேரங்களில் "எழுது உடனே" என்றும் இன்னோரன்ன இடமாற்றங்களைக் காண்கிறோம்.

இப்பாடலிலும் இயல்பாக உள்ள "கள் உண்மின்", "சோறு அடுமின்", "திற்றி எறிக" என்றும் "புழுக்கு ஏற்றுமின்" என்ற வரிசை மாறிப் பயனிலைச் சொற்கள் முன்னாலே கொண்டு வரப் பட்டுள்ளன. இடம் மாற்றம் பெற்றுள்ளன. அல்லது கவிஞர் இடம் மாற்றம் செய்து கவிதையை ஆக்கியுள்ளார். இதற்குக் காரணம் என்ன? என ஆராயும் போது அவசரமாகச் செய்யும் தொழிலே முக்கியம் பெறும் நிலையில்தான் கவிஞர் அவற்றை முன்னே கொண்டுவந்து கவிதையாக்கம் செய்துள்ளார். பசியினால் வாடி நிற்கின்றனர் பாண்மக்கள். அவசரமாக அவர்கள் உண்ணவேண்டும், சோற்றை அடவேண்டும் என்பதைக் காட்டுவதற்காகவே "உண்மின் கள்ளே" என்றும் "அடுமின் சோறே", "எறிக திற்றி", "ஏற்றுமின் புழுக்கே" என்றும் பின்னர் "வழங்குக அடுப்பே" என்றும் பயனிலையை, வினையை முன்னால் கொண்டு வந்து உடனே எந்தவிதமான கால தாமதமும் இன்றிச் செய்ய வேண்டியதைக் கவிதையில் இவ்வித இடமாற்றத்தால் காட்டியுள்ளார் புலவர்.

கவிதை உருவ ஆக்கம் என்பது இத்தகைய சிறந்த உத்திகளை எல்லாம் தன்னுள்ளே அடக்கியது. விரைவுக்கு எனச் சில வரன் முறைகள் அல்லது உத்திகள், விரைவின்மைக்கு எனச் சில, இந்நிலையில் உள்ள உணர்வுகளைக் காட்டும் நிலையில் கவிதைகள் ஆக்கம் பெறுகின்றன. ஒன்றின் முக்கியத்துவத்தைக் காட்டுவதற்காக உள்ள இடம் மாற்றமே இது எனக் கருதலாம். இதனையும் மிக அழகாக, அடுக்கு அடுக்காகக் கூறிக் கவிதையின் உருவ ஆக்கத்தைச் செய்துள்ளார் கவிஞர் குமட்டூர்க் கண்ணனார்.

ஐ வேற்றுமை உருபுகளைக் கெடுத்து வினைகளை முன்னால் கொண்டு வந்து பெயர்களுடன் ஏகார இடைச் சொல்லை இணைத்து அடுக்கு அடுக்காகக் கூறும் போது கவிதை கவிதையாகி விடுகின்றது; கண்ணனாரும் நல்ல ஒரு கவிஞராகி விடுகிறார். பாட்டின் முகப்பே ஒரு முழுக் கவிதையோ என்ற எண்ணமும் நம்மிடையே உண்டாகி விடுகின்றது. ஒவ்வொரு சிறந்த அடியும், ஏன்? ஒவ்வொரு சொல்லுமே சிறந்த கவிதைகள் எனப் பலர் கூறியிருப்பது இங்கு நினைவு கூரத்தக்கது.

"ஏற்றுக உலையே; ஆக்குக சோறே;
கள்ளும் குறைபடல் ஓம்புக; ஒள்ளிழைப்
பாடுவல் விறலியர் கோதையும் புனைக;
அன்னவை பிறவும் செய்க..."

என்ற வடம வண்ணக்கன் தாமோதரனாரின் புறநானூற்று (172) அடிகளும்; ஔவையாரின்,

"காவினெம் கலனே; சுருக்கினெம் கலப்பை"

என்ற அடியும் (புறம் 206) இன்ன பிறவும் கண்டு மகிழ்தற் குரியவை. பாண் மக்களை வேகமாக விளித்து விறுவிறுப்பாகத் தொழில் படும்படி அடுக்கு அடுக்காக வாக்கியங்களைக் கொண்டு வந்து வேண்டிய வேகமான கவிதையோட்டத்தைக் கொண்டு வந்துவிடுகிறார் கவிஞர். முகப்பிலே உள்ள வேகம் பாடலின் அகத்தேயும் தொடர்ந்து நிற்கச் செய்கிறார் கவிஞர்.

4.9 பகுதி–2

இப்பாடலின் இரண்டாவது பகுதி (அடி, 3-7; பக்.187) அருமையான ஒரு விளித்தொடரையும் மூன்று வாக்கியங்களை யும் கொண்டுள்ளது. தம்மைக் காணவந்த பாணர்களைப் பார்த்து இதுவரையிலும் கூறிய பாண்தலைவன் அடுத்து அவர்களின் பசியைத் தீர்க்கும் வண்ணம் விறலியரிடம் வேண்டிய உணவினைச் "சமைப்பீராக" என்றும் நீங்கள் பெற்றதையெல்லாம் பிறர்க்குக் கொடுப்பீராக என்றும் முன்னிலையில் கூறி மீண்டும் இமயவரம்பனின் கொடையுள்ளத்தை உள்ளத்தே வைத்துத் "தப்பின்று" எனவும் கூறுவதே இப்பகுதி.

4.9.1 சிறந்த விளித்தொடர்

இப்பகுதி சிறு சிறு வாக்கியங்களைக் கொண்டுள்ளதுடன் செம்மையான சிறந்த ஒரு விளித்தொடரையும் கொண்டு அழகுக்கு அழகு சேர்த்து நிற்பது.

விளித்தொடர் (வரி. 3-6) பலவேறு உம்மைத் தொகைத் தொடர்களைக் கொண்டு அருமையாக உள்ளது.

"இருள் வணர் ஒலிவரும் புரி அவிழ் ஐம்பாலையும் ஏந்து கோட்டு அல்குலையும் முகிழ் நகையையும் மடவரலையும் கூந்தலையும் உடைய விறலியர்களே" என்பதுதான் விளித்தொடர்.

விறலியர்தம் அழகை மிக அருமையாகக் கூறுகிறார் புலவர். ஐந்து பிரிவாகப் பிரிக்கப்பட்டுக் கட்டப்பட்டுள்ள இருண்ட, அடர்த்தியாகத் தழைத்த சிறந்த கூந்தலை ஒரு அடியிலும் அவர்கள்தம் அல்குல், நகை, இளமை ஆகியவற்றை இன்னொரு

அடியிலும் வருணனை செய்து விறலியர் என்ற சொல்லை விளியாக்கி உடனே அடுத்து "வழங்குக அடுப்பே" என முன்னிலையையும் கொண்டு வந்து மீண்டும் "பெற்றது உதவுமின்" என முன்னர்ப் பாடலைத் தொடங்கிய அதே நிலையில் வினைச் சொல்லையிட்டு இவ்வாறு செய்தல், ("பெற்றவற்றை யெல்லாம் கொடுத்தல்) தப்பில்லை என்றும் கூறுகிறார்.

இப்பாடலில் இப்பகுதி மிகச் சிறந்த பகுதியாக உள்ளது. விறலியர்களை மிகச் சிறந்த முறையில் வருணனை செய்வதன் மூலம் அவர்களை நம் கண் முன்னே கொண்டு வந்து நிறுத்தி விடுகிறார் புலவர். "பொலங்கலம் தெளிர்ப்ப" எனக் கூறும்போது அவர்கள் அணிந்திருந்த அணிகலன்கள் ஒலிக்கும் நிலையையும் அவற்றின் அழகையும் கண்முன்னே காட்டுவதில் வெற்றியும் பெற்று விடுகிறார்.

4.9.2 சித்திரப் பண்பு

சிறந்த கவிதைகளுக்கு இத்தகைய படம் போல் நிறுத்தும் பண்பு உண்டு. நல்ல கவிஞர்கள் இத்தகைய பண்பில் சிறந்து விளங்குபவர்கள். சொல்லும் திறத்தால் சொல்லும் போது மனக்கண் முன்னால் நடப்பது போன்ற ஒரு பிரம்மையைத் தோற்றுவித்து விடுவார்கள் கவிஞர்கள். விறலியர்களை வருணனை செய்த நிலையில் அவர்களை நம் உள்ளத்தில் நிறுத்தி அதே நேரத்தில் "பொலங்கலந் தெளிர்ப்ப" எனக் கூறும்போது அங்கும் இங்கும் ஓடியாடி அதையும் இதையும் செய்து வேகத்துடனும் விறுவிறுப்புடனும் அடுதல் தொழில் செய்து வருவதை மிக அழகாகக் காட்டி விடுகிறார்.

நல்ல கவிதைகளில் காணப்படும் ஒரு சொல்லே அல்லது ஒரு தொடரே சித்திரப் பண்பைக் கொண்டு வரும் தன்மையில் அமைந்து விடுவதைக் காணலாம். அந்நிலையில்தான் இத்தொடரும் பொதுவாகக் கவிஞர் இந்தக் கவிதையில் கொண்டு வரும் வேகத்துக்கும் விறுவிறுப்புக்கும் துணை செய்துள்ளமை கண்கூடு. விறலியர்களை வருணனை செய்வதன் மூலம் அவர்கள் அழகையும் "பொலங்கலம் தெளிர்ப்ப" என்பதன் மூலம் அவர்கள் ஓடி ஓடிச் செய்யும் வினையையும் கொண்டு வருவது காணத்தக்கது. இத்தகைய நிலையைக் கவிஞர்கள் கவிதையில் உருவாக்குவதால் தான் கவிதைகளை "speaking picture" (WB. 263) எனப் பண்டைக் காலத்துக் கிரேக்க அறிஞன் சிமோனிட்ஸ் கூறினான் எனக் கருதலாம்.

விறலியரை வருணனை செய்யும்போது கவிஞர் பயன் படுத்தும் தொடர்கள் மிக அருமையாக உள்ளமை இங்கு

குறிப்பிடத்தக்கது. "இருள் வணர் ஒலிவரும் புரியவிழ் ஐம்பால்" என்ற நீண்ட தொடரை முதலிலே வைத்து அவர்களின் முக்கியமான ஒரு உறுப்பைக் கூறுகிறார். காரணம் அவர்கள் "கூந்தல் விறலியராதலின்" எனக் கூறுவார் உரையாசிரியர். கூந்தல், இருண்டது, அதாவது கறுத்தது, "வணர்" அதாவது வளைந்திருத்தல்; சுருண்டு சுருண்டு செம்மையாக உள்ள நிலையில்தான் இச்சொல்லைப் பயன்படுத்துகிறார்கள். சங்க இலக்கியங்களும் பிறவும் பெண்களின் கூந்தலை வருணனை செய்யும்போது இவ்வளைந்த தன்மையைக் கூறுவதை ஒரு மரபாகக் கொண்டுள்ளமை இங்கு குறிப்பிடத் தகுந்தது. சங்க இலக்கியங்கள் பலவற்றில் இதனைக் காணமுடியும். "அரியினங் கடுக்கும் சுரிவணர் ஐம்பால்" என்பார் பாலை பாடிய பெருங் கடுங்கோ (அகம். 223. 127). "வணர் சுரி ஐம்பால்" என்பார் பரணர் (அகம் 152.3). "வாருறு வணர் ஐம்பால்" என்பது கலித்தொகை (கலி. 58.1). அவற்றைப் போன்றே "வணர் சுரி முச்சி முழுதுமணற் புரள" என்றும் (அகம் 390. அம்முவனார்), "சுரிந்து வணர் பித்தை" (அகம். 127.14 அம்மூவனார்), "அறல்போல் கூந்தல்" (பொரு) என்றும் பலபடக் கூறுவது காணத்தக்கது. இந்த ஒரு மரபில்தான் குமட்டூர்க் கண்ணனாரும் விறலியை வருணனை செய்யும்போது அவர்கள் கூந்தலை மிக அழகாகக் கூறுகிறார். பலவேறு நல்ல அழகான பண்புகளை, அழகுகளை அடுக்கு அடுக்காகக் கூறுவது காணத்தக்கது. கூந்தலுக்கோ பல அடைகளை இட்டு அழகு பெறக் கூறுகிறார். நன்றாகக் கறுத்தது. சுருண்டு சுருண்டு அழகு தருவது; மிகவும் செழிப்பாக அடர்ந்து இருப்பது; பிரிக்கப்பட்டுப் பின்னப் பட்டு இருப்பது என்றெல்லாம் கூறிக் கூந்தல் விறலியரின் கூந்தலை மிக அருமையாகக் கூறுகிறார் புலவர்.

இதன்கண் காணப்படும் அடைச்சொற்களின் ஆக்கமும் படிப்போர் உணர்வைத் தூண்டுவது. முதல் இரண்டு அடைகள் ஒரே ஒரு சொல்லால் ஆனவை. பின்னர் உள்ள மூன்றும் இரண்டு இரண்டு சொற்களால் ஆனவை. சொற்களும் அவற்றின் இணைப்பும் செம்மையாக உள்ளன.

இவற்றைப் போன்றே ஏந்து கோட்டு அல்குல், முகிழ்நகை, மடவரல், கூந்தல் விறலியர் என்ற தொடர்களும் உள்ளன. பொதுவாகக் கவிதைகளை அழகு படுத்துவன அவற்றில் காணும் சொற்கள். "நல்ல சொற்களே நல்ல கவிதைகள்" எனக் கூறும் அளவுக்குக் கவிதையின் அழகுக்குச் சொற்கள் சிறந்த பங்களிக் கின்றன. இந்த நிலையில் இவை அமைந்துள்ளன. மேலும் இவற்றுடன் வரும் அடைகளும் காணப்படுகின்றன. "ஏந்து

கோட்டு அல்குல்" என்ற தொடர் தரும் அழகு நினைந்து மகிழ்தற் குரியது. "திதலை யல்குல்" (குறு. 27.5), "மாண் வரியல்குல்" (குறு.101) "தழையணி யல்குல்" (125.3) என்றெல்லாம் கவிஞர்கள் கூறுவர். ஏந்து கோட்டு அல்குல் என்பது பிறவற்றிலிருந்து மாறு பட்டுள்ளமையும் ஆனால் எழில் ஊட்டுவதையும் காணலாம்.

இதுபோன்றே பிற அடைகளையும் ஒரே விதமான உவமைத் தொடரால் சேர்த்து விறலியர்களின் அழகை வருணனை செய்கிறார் கவிஞர்.

இங்கும் சில இடமாற்றங்கள் நடைபெற்றுள்ளன. "கூந்தல் விறலியர்! வருநர்க்கு வரையாது, பொலங் கலந் தெளிர்ப்ப, அடுப்பே வழங்குக; பெற்றது உதவுமின்; தப்பு இன்று" என்ற வரிசையில் இருக்க வேண்டிய இப்பகுதியும் "வருநர்க்கு வரையாது பொலங்கலந் தெளிர்ப்ப" என்பதை முன்னால் கொண்டு வந்து அதற்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்துப் பாடலை அமைத்துள்ளார் கவிஞர். இது பாண் மகனின் மன நிலையையும் பின்னர் உள்ள வாக்கியங்களின் அமைப்பு அவன் வேகத்தையும் காட்டுவதுடன் பாடலின் வேகத்தையும் விறுவிறுப்பையும் காட்டுவதாக அமைந்துள்ளன. இங்கும் சிறிய வாக்கியங்களையே காண முடிகின்றது.

இவ்விளியை அடுத்து "வழங்குக அடுப்பே!" என்றும் "பெற்றது உதவுமின்" என்றும் இரண்டு முன்னிலை வினைகளை, ஏவல் வினைகள் இட்டு அதன் பின்னால் "தப்பின்று" எனப் படர்க்கை வினைமுற்றையும் இட்டு இப்பகுதியை முடிக்கிறார் கவிஞர். வேகமும் விறுவிறுப்பையும் தக்கவைத்துக் கொள்ளு கிறார்.

4.10 பகுதி 3

4.10.1 பாடலின் செய்தி

மூன்றாவது பகுதிதான் கவிஞன் பாடலின்கண் கூற விரும்பும் செய்தி. இமயவரம்பன் நெடுஞ்சேரலாதன் எப்போதும் வந்தவர்களுக்கு வாரி வழங்கும் வண்மை கொண்டவன் என்பதைக் கூற விரும்பும் கவிஞன் "மாரி பொய்ப்பினும் சேரலாதன் பொய்யலன்" எனக் கூறி அவன் வண்மையைக் கூறுகிறார். எத்தனையோ துன்பங்களைத் தரும் நிலையில் மாரி பொய்ப்பதைக் கூறி அதன் கடுமையையும் துன்பத்தையும் சொல்லி அதன் பலனையும் பிறவற்றையும் காட்டி அத்தனை அளவுக்குக் கொடுமையாக உள்ள நிலையிலும் அவன்

பரிசிலர்க்கு வழங்குபவன் எனக் கவிதை நயம் காட்டிக் கூறுகிறார் அவர்.

"அவன் எப்போதும் எந்த நிலையிலும் வழங்குபவன்" என்பது உரைநடை. உண்மையை மட்டும் பேசுவது அது. ஆனால் கவிஞனோ "மாரி பொய்க்குவது ஆயினும் சேரலாதன் பொய்யலன் நசையே" எனக் கவிதை நயம்படக் கூறுகிறார். இது கவிதைப்பண்பு. "பொய்" என்ற எதிர்ச்சொல்லையும் 'அலன்' என்ற இன்னொரு எதிர்ச்சொல்லையும் கொண்டுவந்து உடன்பாடாக்கிக் கூறுவது கவிதைப் பண்பு.

முன்னர் உள்ள பகுதிகள் பல சின்னஞ்சிறிய வாக்கியங்களைக் கொண்டிருக்க இது 5 அடிகளில் ஒரே ஒரு வாக்கியத்தையே கொண்டுள்ளது. மாரி இல்லாத நிலையில் துன்ப நிலையைக் காட்டுவதற்குத் தான் இந்த நிலை. மேலும் பாண்மகன் வேக நிலை குறைந்து அரசனின் கொடையைக் கூறும் போது மெதுவாக, எந்த விதமான படபடப்பும் இல்லாமல் கூறுவதைத் தான் இது காட்டுகின்றது. இங்கும் ஒரு இடமாற்றத்தைக் காண்கிறோம். "சேரலாதன் பொய்யலன் நசையே" என்பதில் பொய்யலன் என்பதை முன்னே கொண்டு வந்துவிடுகிறார் கவிஞர். பொய்க்கமாட்டான் என்பதற்கு முக்கியத்துவம் கொடுப்பதற்காகத்தான் இந்த மாற்றம்.

கவிதை உருவ ஆக்கத்தில் இத்தகைய இடம் மாற்றங்கள் மிகமிக முக்கியமானவை. கவிதையே இடம்மாற்றங்களும் பிறவும் கொண்ட "இயல்பு நிலையிலிருந்து மாறியுள்ள (deviant) மொழியமைப்புக் கொண்டது" எனக் கூறும் அளவுக்கு இவை காணப்படும். சாதாரண மொழியமைப்புக் கொண்டது உரைநடை; அதிலிருந்து கவர்ச்சியும் உணர்ச்சியும் தர மாறுவது கவிதை என்று சொன்னால் அது மிகையாகாது. செய்யுள் வழக்கு என்பது பற்றித் தொல்காப்பியம் எழுத்து, சொல் ஆகிய அதிகாரங்களில் ஆங்காங்கே கூறியிருப்பது கவனிக்கத்தக்கது.

4.10.2 மாரியும் வண்மையும்

பொதுவாகத் தமிழ் இலக்கிய உலகத்தில் கொடையைக் காட்ட மாரியை உவமையாகக் கூறுவது வழக்கம். ஒருவனின் வண்மையைக் காட்ட எத்தனையோ வழிகள் உள்ளன. முல்லைக்குத் தேரீந்தான் எனக் கூறலாம். புள்ளுக்குத் தசை ஈந்தான் எனக் கூறலாம். கான மயிலுக்குக் கலிங்கம் இட்டான் எனக் கூறலாம். இன்னும் எத்தனை எத்தனையோ வழிகளில்

எல்லாம் கூறலாம். கவிஞனின் கற்பனைக் கேற்றவாறும் அவன் உள்ளத்திற்கேற்ற வாறும் ஆயிரம் ஆயிரம் வழிகளில் கூறமுடியும்.

மாரி ஒன்றை வைத்தே தமிழ்க் கவிஞர்கள் எத்தனையோ வழிகளில் கூறியுள்ளனர். மாரியை ஈகைக்கு உவமையாக்குவது பல பாடல்களில் காணப்படுகின்ற ஒன்றாகும். "மாரியன்ன வண்மை" என்பார் முடமோசியார் (புறம். 133). "வரையா மரபின் மாரிபோல" என்பார் பரணர் (புறம். 142). "மாரி வண்கொடை" என்பார் வன்பரணர் (புறம். 153). "மாரி ஈகை மறப்போர் மலையன்'' என்பார் பெருஞ்சித்திரனார் (158). இவ்வாறு கூறுவதோடு மட்டுமன்றிப் பல வழிகளில் மாற்றியும் கூறுவர் பலர். "பாரி ஒருவனும் அல்லன்; மாரியும் உண்டு" எனக் கபிலர் கூறுவது காணத்தக்கது. இந்த நிலையில்தான் குமட்டூர்க் கண்ணனாரும் சேரலாதனின் கொடைத் தன்மையைக் காட்ட,

"மாரி பொய்க்குவ தாயினும்
சேர லாதன் பொய்யல னசையே"

எனச் சிறிது மாற்றிக் கூறுகிறார். முன்னர் மாரியில்லாத நிலையில் என்னென்ன துன்பங்கள் உண்டாகும் என்பதை "மன்னுயிரழிய..." எனக் கூறிக் கவிதையை நீண்டதாக்கி அடைகளைக் கொண்டு வந்து கவிதை உருவ ஆக்கத்தைப் பண்ணியுள்ளார்.

4.11 கவிதை உருவ ஆக்கம்

கவிதை உருவ ஆக்கத்தில் இத்தகைய பண்பை ஏராளமாகக் காணலாம். கவிதையின் ஒரு பண்பைக் கவிஞர்கள் பல்வேறு விதங்களில் கூறுவர். தமிழ் இலக்கிய உலகில் வண்மையைக் காட்ட எத்தனையோ வழிகளைக் கையாண்டனர் என்பது முன்னரே கூறப்பட்டது. அவை ஒவ்வொன்றையும் வெவ்வேறு வகைகளில் அவர்கள் கற்பனைக்கேற்றவாறு கூறுவர். மாரியைக் கொண்ட புலவர்களும் எத்தனையோ வழிகளில் அதனைக் கூறியுள்ளனர். அவர்கள்தம் கற்பனைக் கேற்றவாறு எல்லாம் கவிதைகளில் பல பண்புகளைக் கொண்டுவந்து சிறிது வித்தியாசப்படுத்திக் கவிதைகளை ஆக்கிவிடுவர். கிள்ளி வளவனைப் பாடிய வெள்ளைக்குடி நாகனார் (புறம். 35)

"மாரி பொய்ப்பினும் வாரி குன்றினும்
இயற்கை யல்லன செயற்கையில் தோன்றினும்"

எனக் கூறுவது இங்கு வரும் 'மாரி பொய்க்குவதாயினும்' என்ற தொடருடன் வைத்து எண்ணத்தக்கது. எனவே கவிதை யாக்கத்தில் ஒரே செய்தியைப் பலவாறு கூறுதலும், அவ்வாறு

கூறுவதில் உள்ள ஒன்றை இன்னும் பலவாறு பல கற்பனைகளுடன் கலந்து கூறுதலும் அதிலும் சிறிது மாற்றி மாற்றிக் கூறுவதும் காணக்கிடக்கின்ற ஒன்றாகும். இதனால்தான் எத்தனை கவிதைகள் ஒரே பொருளில் தோன்றினாலும் ஒரே மாதிரியாக இருப்பதில்லை. காதலைப் பற்றிக் கோடிக் கணக்கான கவிதைகள் உலக மொழிகளில் தோன்றியிருக்கின்றன. ஆனால் இரண்டு கவிதைகள் ஒன்றாக இருப்பதில்லை. இந்நிலையில் குமட்டூர்க் கண்ணனார் சேரலாதனின் கொடைத் திறனைக் கூறுவதற்கு மூன்று பகுதிகளில் மூன்று விதமான நிகழ்ச்சிகளைக் கொண்டு வந்து கூறுவது கவனிக்கத்தக்கது. ஒரே அரசனின் கொடைத் தன்மையைப் பாடும் புலவர்கள் கூட ஒரே பொருளைக் கூறப் பலவேறு வழிகளை பலவேறு உத்திகளைக் கையாண்டு கவிதைகளை ஆக்கியுள்ளமை காணத்தக்கது. இவற்றுள் பல, நிகழ்ச்சிகளை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. பலவேறு நிகழ்ச்சிகளைக் கற்பனையில் உருவாக்கிக் கருத்துக் கோவைகளாகக் கொண்டு வருபவை. இன்னும் பலவோ சொல்லும் விதத்தில் மாற்றங்களைக் கொண்டு வருவன. ஒன்று உள்ளடக்கத்தில் உரிய மாற்றம். மற்றொன்று சொல்லும் வகையில் மாற்றம். அதாவது உருவ ஆக்கத்தில் மாற்றம். இவை இரண்டும் இரண்டறக் கலந்து ஒருமை நீர்மையவாய் இணையும் போது சிறந்த கவிதைகள் உருவாக்கம் பெறுகின்றன. உருவாக்கம் என்பது உள்ளடக்கமும் அதன் உருவ ஆக்கமும் இரண்டறக் கலந்து அமைவதுதான் எனக் கருதலாம்.

உருவாக்கம்

உள்ளடக்கம் | உருவ ஆக்கம்

இந்த இரண்டிலும் வெற்றி பெறுகிற கவிஞனே சிறந்த கவிஞனாகக் கருதப்படுவான்.

4.11.1 திட்டமிடும் செயல் திறம்

குமட்டூர்க் கண்ணனார் பாடிய பாடல் சேரலாதனின் கை வண்மையைக் கூறுவதற்காக அவனிடம் பரிசில் பெற்ற ஒரு பாணன் நிறையப் பரிசிலைப் பெற்றதாகவும் அந்நிலையில் அவனிடம் வருகின்ற பிற பாண்மக்களுக்குத் தான் பெற்ற வளத்தினை வழங்குவதாகவும் அவர்களின் பசியைக் களைவதற் காக ஏராளமாகச் சமைத்துச் சோறிடுவதற்காகச் சமைக்கக் கூறுவதாகவும் விறலியர்களும் இந்தப் பணியில் இணைந்து செய்வதாகவும் நிகழ்ச்சிகளைத் தன் கற்பனையால் உண்டாக்கி,

உள்ளதை யெல்லாம் கொடுப்பதால் தப்பில்லை; காரணம் சேரலாதன் இன்னும் போகும் போதெல்லாம் எப்பொழுதும், மழையில்லாத வறண்ட நேரத்திலும் பொய்க்காமல் கொடுப்பவன் எனக் கூறி அவன் வண்மையைப் புகழுகிறார். கவிதையாக்கத்தில் இக் கற்பனை நிகழ்ச்சிகளை ஏராளமாகக் கொண்டுவந்து ஒழுங்குபடக் கூறி ஒழுங்குபட அமைத்துக் கலையுணர்வு பொங்கக் கவிதையாக்குவர் கவிஞர் பெருமக்கள்.

4.12. தெய்வத்தின் திருவருள்

நிகழ்ச்சிகளை அமைப்பதுடன் அவற்றை எவ்வாறு கூறுவது என்பதிலும் அக்கறை செலுத்தி அவற்றைச் சிறந்த மொழியில் சிறந்த வகையால் சிறப்பாகக் கூறிச் சிறந்த கவிதைகளை உருவ ஆக்கம் செய்வர். இந்நிலையில் தான் கவிதைகள் திட்டமிட்டுச் செயல்படும் ஒரு சிறந்த கலையாக்கம் எனக் கருதப்படுகின்றன. இந்தக் கலையாக்கும் திறன் தெய்வத்தால் அவர்களுக்கு வழங்கப் படும் தெய்வத்தின் பரிசு எனக் கூடக் கூறலாம்.

இதனால்தான் பலவேறு அறிஞர்களும் கவித்துவம் என்பது கடவுள் தரும் வரப்பிரசாதம் எனக் கூறினர். பிளேட்டோ கவிஞர்கள் கடவுள் வெறி கொள்ளும் போது (divine inspiration) தான் சிறந்த கவிதைகளை உருவாக்குகின்றனர் என்பார். லாட்ஜ் (T. Lodge, Defence of Poetry. 1599) "கவித்துவம் என்பது கடவுளால் தரப்படும் வரப்பிரசாதம்" என்பார். (Poetry cometh from above, from a heavenly seat of a glorious God, unto an excellent creature man" என்பது அவர் கூற்று. (Cowl.2)

இத்தகைய கவித்துவம் பெற்றவர்கள்தான் சங்க காலக் கவிஞர்கள். சாகாத வரம் பெற்ற கவிஞர்கள் அவர்கள். அவர்கள் மட்டுமல்லர், அவர்கள் கவிதைகளும் சாகாத வரம் பெற்றவை! அவர்களால் அவைகள் வாழுகின்றன! அவைகளால் அவர்கள் வாழுகின்றனர்! தமிழும் வாழ்வாங்கு வாழுகின்றது!

5

ஒரு சொல் அடுக்கு விளிகள்

5.0 ஓர் அளவீடு

எத்தனையோ பாடல்கள் அடுக்கு அடுக்காக இரண்டு மூன்று விளித்தொடர்களைக் கொண்டு நம் சிந்தனைக்கு விருந்தாகவும் செவிக்கு இனிமையாகவும் உள்ளார்ந்த வலிமை யாகவும் இருந்து அருமையான கவித்துவத்தையும் காட்டி உள்ளன. பல பாடல்களில் உள்ளத்தைத் தொடும் விளித் தொடர்கள் பலவற்றைக் காணமுடியும். "மெல்லிய லோயே, மெல்லிய லோயே" (குறு. 365) என்றும், "பாசறையீரே, பாசறை யீரே" (புறம் 285), "கலஞ்செய் கோவே கலஞ்செய் கோவே" (புறம் 250) என்றும் இன்னோரன்ன விளித்தொடர்கள் சங்க இலக்கியங்களில் காணக் கிடக்கின்றன. அகமாயினும் சரி; அல்லது புறமாயினுஞ் சரி, எத்தனையோ பாடல்கள் சிறப்பான விளித்தொடர்களைக் கொண்டு அவற்றையடுத்து அருமையான கவிதை உத்திகள் பலவற்றைக் கொண்டு பாடல்களுக்கு வாழ்வும் வளமும் அளித்து நிற்கின்றன. "அகவன் மகளே அகவன் மகளே... அகவன் மகளே" (குறு. 23) என்று வரும் ஔவையாரின் பாடல் இன்றும் நம் உள்ளத்தில் நிற்பது. இது போன்றே "சிறு வெள்ளாங் குருகே சிறுவெள்ளாங் குருகே..." என்ற வெள்ளி வீதியாரின் பாடலும் (நற். 70) இன்னோரன்ன பிறவும் இன்றும் மறக்க முடியாதவை. இதுபோன்றே 'பல் சான்றீரே பல் சான்றீரே..." என்று தொடங்கும் புறப்பாடலும் சிறந்த விளித்தொடர்களைக் கொண்டு பாடல்களுக்கு ஒரு கவன ஈர்ப்பையும் கவர்ச்சிகரமான ஒரு தொடக்கத்தையும் கொண்டு நிற்கின்றன. இவற்றுள் நரிவெரூஉத்தலையாரின் பாடலும் (புறம் 195) ஔவையாரின் "வாயிலோயே வாயிலோயே" என்ற புறப்பாடலும் (புறம் 206) வெள்ளிவீதியார் பாடலின் விளிப் பகுதிகளும் இங்கு ஆராயப்படுகின்றன. "அகவன் மகளே" என்ற பாடல் முன்னரே ஆராயப்பட்டுள்ளது. (அகத்தியலிங்கம், 1997b) இதுபோன்றே வெள்ளிவீதியாரின் பாடலும் ஆராயப்பட்ட (அகத்தியலிங்கம்,

1999) நிலையில் நரிவெரூஉத் தலையாரின் பாடல் நன்கு ஆராயப்படுகின்றது.

5.1 நரிவெரூஉத் தலையாரும் பிறரும்: அடுக்கு விளிகள்

பல்சான் றீரே! பல்சான் றீரே!
கயல்முள் அன்ன நரைமுதிர் திரைகவுள்,
பயனில் மூப்பின் பல்சான் றீரே!
கணிச்சிக் கூர்ம்படைக் கடுந்திறல் ஒருவன்
பிணிக்குங் காலை, இரங்குவிர் மாதோ;
நல்லது செய்தல் ஆற்றீர் ஆயினும்,
அல்லது செய்தல் ஓம்புமின்; அதுதான்
எல்லாரும் உவப்பது; அன்றியும்
நல்லாற்றுப் படூஉம் நெறியுமார் அதுவே".

என்ற பாடல் எத்தனை அளவுக்குச் சிறந்து விளங்குகிறது என்பது நாம் அறிந்த ஒன்றாகும். நரிவெரூஉத் தலையாரின் இப்பாடல் சிறந்த ஒரு பாடலாக விளங்குவதற்கு ஒரு காரணம் இதன் பாடுபொருள். இதன் பாடுபொருள், எழுந்த நிலை அதன் கவித்துவம் போன்றவை பற்றி முன்னரே விவாதிக்கப்பட்டுள்ளது. (அகத்தியலிங்கம் 1997 a, பக்கம். 131) இந்நிலையில் இதன் வடிவ அமைப்புப் பற்றி இங்கு ஆராயப்படுகின்றது. இதன் சிறப்புக்கும் வெற்றிக்கும் மற்றொரு காரணம் இப்பாடலின் வடிவ அமைப்பு அல்லது இதன் உருவ ஆக்கம் என்பது இப்பாடலைப் பார்த்த உடனேயே தெரியவரும்.

அதிலும் குறிப்பாக இதன்கண் காணப்படும் விளித் தொடர்கள் கேட்போரைப் பிணிக்கும் தன்கயவாய் அமைந் துள்ளன. மூன்று விளித்தொடர்கள் இணைந்த ஒரு தொடராகும் இவ்விளித்தொடர். இத்தகைய தொடர்கள் பலவற்றைச் சங்க இலக்கியங்களிலும் பிற இலக்கியங்களிலும் பல பாடல்களில் காணமுடியும். இவ்வாறு பல பாடல்கள் இத்தகைய தொடர்களைக் கொண்டிருப்பதன் காரணமே இவற்றின் கவர்ச்சியும் உள்ளத்தைத் தொடும் வடிவ அமைப்பும் தான்.

புறம் 246, 301, ஆகிய பாடல்கள் இதே தொடர்களைக் கொண்டிருக்கக் காண்கிறோம்.

"பல்சான் றீரே! பல்சான் றீரே!
செல்கெனச் சொல்லாது, ஒழிகென விலக்கும்
பொல்லாச் சூழ்ச்சிப் பல்சான் றீரே!"

என்பார் பூதப்பாண்டியன் தேவி பெருங்கோப்பெண்டு (246).

"பல்சான் றீரே! பல்சான் றீரே!
குமரி மகளிர் கூந்தல் புரைய,
அமரின் இட்ட அருமுள் வேலிக்
கல்லென் பாசறைப் பல்சான் றீரே!"

எனக் கூறி நிற்பார் ஆவூர்மூலங்கிழார் (புறம். 301). இம்மூன்று பாடல்களும் ஒரே மாதிரியான விளித்தொடரையே கொண்டு நிற்பது இவ்விளித் தொடரின் வெற்றிக்குக் கட்டியம் கூறுவதாக அமைந்துள்ளது. இப்பாடல்கள் மூன்றும் நம் உள்ளங்களில் வந்து நீக்கமற நிற்பனவாகும். நரிவெரூஉத்தலையார் பாடிய பாடல் இத்தகைய விளியினாலும் பிற அமைப்பினாலும் எல்லோராலும் எடுத்தாளப்படுவது. எந்த ஒரு பாடலும் பல்லோராலும் எடுத்தாளப்படுவதற்குக் காரணமாக அமைவன அதன் பாடு பொருளும் அதன் வடிவ அமைப்பும்தான் என்பதை நாம் உணர வேண்டும்: இந்நிலையில் இப்பாடலின் வடிவ நிலையின்கண் காணப்படும் விளித்தொடர்களும் அவற்றை அடுத்து வரும் வாக்கிய அமைப்புகளும்தான் என்பதை நாம் மறுக்கமுடியாது. பாட்டினுடைய தொடக்கம் அருமையாக அமைந்திருப்பதுடன் அடுத்து அடுத்து வரும் வாக்கியங்களும் நெஞ்சிலே சென்று நிற்கும் தன்மையவாக அமைந்துள்ளன.

இந்த மூன்று பாடல்களும் புறப்பாடல்கள். அகப்பாடல்கள் கூற்று வடிவில் உள்ளவை என்பதை நாம் அறிவோம். ஆனால் புறப்பாடல்கள் கூற்று வடிவில் உள்ளவை எனக்கூறுவதில்லை. ஆனால் இப்பாடல்கள் எதிரே உள்ளவர்களை விளித்து அவர்களிடம் நேரே பேசுவது போன்று அமைக்கப்பட்டவை. எனவே கூற்றுக்கு எத்தனை அளவுக்கு வேகமும் ஒரு மோகமும் இருக்குமோ அத்தனை அளவுக்கு இந்தப் பாடல்களிலும் அவற்றைக் காணமுடிகின்றது.

5.1.2 கருத்துக் கண்ணாடி

பொதுவாக இத்தகைய சங்க இலக்கியப் பாடல்களில் காணப்படும் விளித் தொடர்கள் பாட்டின் போக்கைக் காட்டி நிற்கின்றன எனக் கருதலாம். குறிப்பாகப் பாடலின்கண் காணப் படும் மூன்றாவது விளித் தொடர்களில் காணப்படும் அடைகள் இந்நிலையில் அமைந்துள்ளன. "சிறு வெள்ளாங் குருகே...." என்ற விளித்தொடர் இத்தன்மையைப் பிரதிபலித்து நிற்பதாகக் காட்டப் பட்டது (அகத்தியலிங்கம், 1999, வரவுள்ளது: தமிழ்ப்பல்கலைக் கழகம், கவிதை வட்டம், தஞ்சாவூர்) இதே நிலைதான் 'அகவன் மகளே' என்ற ஔவையார் பாடலிலும், அகவன் மகளின்

கூந்தலின் அழகைக் கூறும் நிலையில் பாடல் கசப்பானவற்றைக் கூறாது நிறைவைக் கூறும் நிலையினைக் கொண்டது என ஊகிக்கலாம்.

சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படும் இத்தகைய அடுக்கு விளித் தொடர்களை மேலும் கவனித்தால் இந்த உண்மை விளங்கும். இந்த மூன்று பாடல்களிலும் காணக்கிடக்கும் மூன்றாவது விளித் தொடரின்கண் உள்ள அடைகள் சான்றோர் களை உயர்த்திப் பேசுவதாகவோ அல்லது அவர்களின் நல்ல பண்புகளைக் கூறுவதாகவோ இல்லை. முன்னர்க் குறிப்பிட்டபடி "பயனில் மூப்பின் பல் சான்றீரே" என்பதற்குப் பொருள் எழுதும் பிள்ளை "பயனில்லாத முதுமையையுடைய" என எழுதுவார். எனவே அவர்களின் மூப்பும் வயதும் எந்தவிதமான பயனையும் யாருக்கும் தரவில்லை என்பதையும் சான்றாண்மையில்லாத பண்பு கொண்டு விளங்குகிறார்கள் என்பதையும் காட்டி நிற்கக் காண்கிறோம். பின்னர் இதுபற்றிக் கூறும்போது "பயனில் மூப்பென்று வைத்துப் பல் சான்றீரே யென்றது இகழ்ச்சிக் குறிப்பு" எனவும் எழுதுவார். இந்நிலையில் இவர்களை அழைத்துச் சாடும் நிலையில் தான் ஏதோ கூறப் புலவர் விரும்புகிறார் என்பதை மிக அருமையாகக் காட்டி நிற்கின்றது எனக் கருதலாம். எனவே இந்த விளி கவிதையின் கவன ஈர்ப்புக்கு மட்டுமன்றிப் பாடலில் என்ன கூறப்படுகிறது என்பதையும் காட்டும் ஒரு கண்ணாடியாகவும் இருக்கக் காண்கிறோம்.

இதே நிலையைத்தான் மீதியுள்ள இருபாடல்களிலும் காண கிறோம். பூதப் பாண்டியன் தேவி பெருங்கோப் பெண்டு பாடிய பாடலிலும் வரும் மூன்றாவது விளியும் "பொல்லாச் சூழ்ச்சிப் பல்சான்றீரே" என்றே உள்ளது. இதுவும் அவர்கள் பண்பைப் போற்றி நிற்பது ஆகாது. அவர்களைச் சூழ்ச்சி செய்யும் சான்றோர்கள் எனவே கூறி நின்றார் பெருங்கோப்பெண்டு. "நீங்கள் என்னைச் செல்க" எனச் சொல்லியிருக்க வேண்டும். ஆனால் அவ்வாறு சொல்லாது "ஒழிக" எனக் கூறுகிறீர்கள்" எனக் கூறுகிறாள். எனவே இதுவும் சான்றாண்மைக்கு ஏற்ற ஒன்று அன்று என்றே கருதுகிறார் புலவர் பெருமாட்டி. எனவே இதுவும் அவர்களுக்குப் பின்னர்க் கொடுக்கும் புத்திமதியைக் காட்டுவ தாகவே அமைந்துள்ளது. வேளையிலையையும் வெந்தைவல்சியை யும் உண்டு கிடக்கும் "உயவல் பெண்டிரே மல்லேம்" என்று கூறுகிற அதே நேரத்தில், வெந்த உள்ளத்தோடும் வேதனை கொண்ட மனத்தோடும் சினம் ததும்பும் நெஞ்சோடும்

"கருங்கோட் டேமம் நுமக்கரிதாகுக தில்ல" எனக் கூறி நிற்பதைக் காண்கிறோம். மேலும், சினந்தணியாமல் "வள்ளித ழவிழ்ந்த தாமரை நள்ளிரும் பொய்கையுந் தீயூமோ ரற்றே" எனக் கூறுகிறார். எனவே இப்பாடலின்கண் காணப்படும் விளியும் பொருங்கோப் பெண்டின் உள்ளத்தைக் காட்டுவதாக, பாட்டின் போக்கைக் காட்டுவதாக அமைந்துள்ளது.

மூன்றாவது பாடலில் காணப்படும் அடைகளும் விளிகளும் இத்தன்மையனவே. "கல்லென் பாசறைப் பல்சான் றீரே" என்பதில் இகழ்ச்சிக் குறிப்பு தொனித்து நிற்கக் காண்கிறோம். "பாசறைக்குள் பதுங்கிக் கிடக்கும் வீரர்களே" என அழைக்கிறார். பகைவீரனை எதிர்த்துப் போரிடவேண்டிய நீங்கள் பாசறைக்குள் பதுங்கிக் கிடக்கின்றீர்களே! என வினவுகிறார் புலவர். பின்னர் வரும் அடுக்கு அடுக்கான வாக்கியங்கள் உள்ளங்களில் அம்பு தைத்து நிற்பது போன்று இகழ்ச்சிக் குறிப்பு தொனிக்க "நும் அரசு மோம்புமின், களிறும் போற்றுமின்" என்றெல்லாம் வேகமாகக் கூறி அவர்கள் இயலாமையைக் கூறுகிறார் புலவர். இது பற்றி எழுதும் உரைகாரர் "நும்மரசும் ஓம்புமின், நுங்களிறும் போற்றுமின்" என வற்புறுத்துவான் போல் இகழ்ந்தான்" என எழுதுவார். "காக்க முடியு மானால் காத்துக்கொள்ளுங்கள், போற்றிப் பாதுகாக்க முடியு மானால் செய்யுங்கள்" எனக் கூறுவதாகக் கொள்ளலாம்.

இந்நிலையில் இத்தகைய விளித்தொடர்கள் விளித் தொடர்களாக வந்து பாடலின் முகப்புகளில் அணி செய்து நிற்பதுடன் பாடலின் போக்கையும் பொருளையும் காட்டி நிற்கின்றன. இந்த நிலையைத்தான் சிலப்பதிகாரம் (வழக்குரை காதை)

"வாயி லோயே வாயி லோயே
அறிவறை போகிய பொறியறு நெஞ்சத்து
இறைமுறை பிழைத்தோன் வாயி லோயே"

என்றழைத்து, உடனே

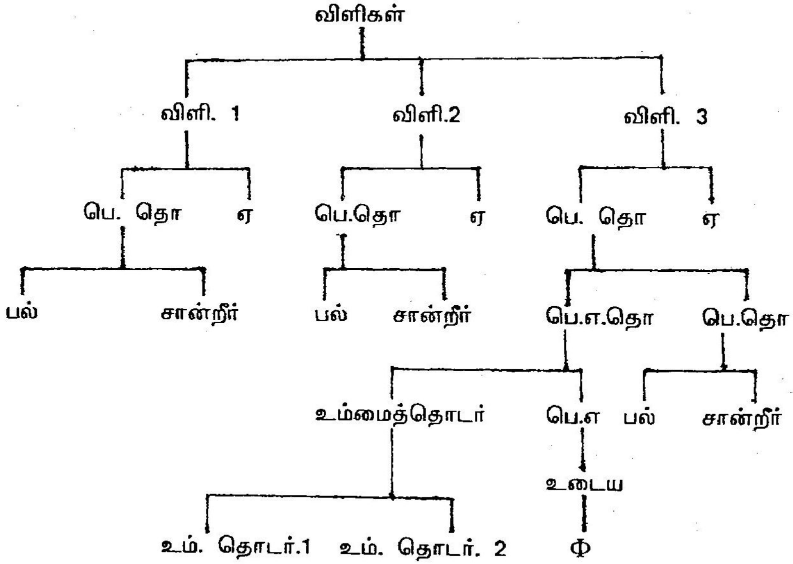
"அறிவிப் பாயே அறிவிப் பாயே"

எனக் கூறியதையும் பின்னர்ப் பாண்டியனிடம் பலபடக் கூறி யதையும் அவன் அறிவு அறைபோய் ஆகாதவற்றைச் செய்ததை யும் அழகாகக் காட்டியுள்ளது.

எனவே இத்தகைய விளித் தொடர்கள் பாடலின் போக்கை யும் கவிதையின் போக்கையும் சூசகமாகக் காட்டும் கருத்துக் கண்ணாடி போன்று நின்று உதவுகின்றன எனக் கருதலாம்.

5.1.2.1 விளித்தொடர் அமைப்பு

மூன்று அடுக்கு விளிகளைக் கொண்டுள்ளது நரிவெரூஉத்தலையார் பாடல். முதல் இரண்டு விளிகள் ஒரே அமைப்பையும், மூன்றாவது செறிவு நிறைந்த அடைகளையும் கொண்டு பாடலுக்கு அழகும் ஈர்ப்பும் தந்து அதன் போக்கையும் காட்டி நிற்பன. இதனைக் கீழ்வருமாறு காட்டலாம்.



கவிதை உருவ ஆக்கத்தில் விளித் தொடர்களை வைத்து உருவாக்கும் நிலையைப் பல பாடல்களில் காண்கிறோம். குறிப்பாக இத்தகைய மூன்றடுக்கு விளிகள், அதன்பின்னர் இரண்டோ, மூன்றோ அல்லது நான்கோ, பாடலின் நீளத்திற்கேற்ப வாக்கியங்களை இட்டு உள்ளந்தொடுமாறு பாடல்களை ஆக்கி விடுகின்றனர் கவிஞர் பெருமக்கள். இதனை எளிமையாகவும் எழில் மிகுந்தும் செய்து விடுகின்றனர் அவர்கள். பாடலின் கரு என்ன என்பதைத் தெரிந்து எடுத்துவிட்டால் அதனை உள்ளத்தில் வைத்து இத்தகைய அடுக்கு விளிகளை மையமாக வைத்து அற்புதமாகக் கவிதையை ஆக்கிவிடலாம். சில மாதிரி வடிவங்களை உள்ளத்தில் கொண்டு அதற்கேற்பச் சொற்களைத் தெரிந்தெடுத்துக் கவிதைகளை ஆக்கி விடுகின்றனர். இதனால்தான் மாத்யூ ஆர்னால்ட் போன்றவர்கள் "கவிதையின் கருவைத் தெரிந்தெடுத்துவிட்டால் பிற அனைத்தும் தாமாகவே வந்து நிற்கும்" (MA; 192) எனக் கூறினர். பிரிவினால் வாடும் தலைவி

தன்னுடைய தலைவனிடம் போய்த் தன்னுடைய விரக தாபத்தைச் சொல்லவேண்டும் என எண்ணியே வெள்ளிவீதியார் குருகை உள்ளத்தில் கொண்டு "வெள்ளாங் குருகே வெள்ளாங் குருகே... வெள்ளாங் குருகே" என அதை அழைத்துப் பாடிய பாட்டு இத்தன்மையதே. இது போன்றே ஔவையாரின் "அகவன் மகளே அகவன் மகளே..." என்ற அருமையான பாடலும் பிறவும். புலவர்கள் இதனை ஒரு உத்தியாகவே கொண்டுள்ளனர்.

5.1.3 ஓசை நயம்

கவிதைக்கு ஓசை நயம் மிக மிக வேண்டிய ஒன்றாகும். இந்த ஓசை நயத்துக்காகவே "யாப்பு" பயன்படுகின்றது. சிறந்த ஓசை நயத்தை, தொடை நயங்களை மிக எளிதாகக் கொண்டுவருவதற்கு இத்தகைய அடுக்கு விளித்தொடர்கள் மிக அருமையாகப் பயன் படுகின்றன. ஒரே தொடரை மீண்டும் மீண்டும் பயன்படுத்து வதால் பல்வேறு தொடை நயங்கள் தாமாகவே வந்து அமைந்து விடுகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக இப்பாடலில் முதல் அடியில் காணப்படும் "பல் சான்றீரே பல் சான்றீரே" என்ற இரு விளிச் சொற்களும் அருமையாக, வேண்டிய எல்லாத் தொடை நயங் களையும் கொண்டுவந்து விடுகின்றன. பொழிப்பு மோனை பொழிப்பு எதுகை, பொழிப்பு இயைபு, மட்டுமன்றிப் (இவற்றை யடக்கி) பொழிப்பு முற்றுமோனை எதுகைகளைக் கொண்டு மிக அருமையாகப் பாட்டின் தொடக்கம் அமைந்துவிடக் காண் கிறோம். அதேபோன்று முதல் அடியில் இறுதியில் இதுபோன்று அதே சொற்றொடர் வர ஒரேமாதிரியான பொழிப்பு இயைபுத் தொடையினை (முற்று) அடிகளுக்கிடையே காணமுடிகின்றது. இத்தகைய நிலைக்குக் காரணம் இத்தகைய ஒருசொல் அடுக்கு விளிகள் பயன்படுகிற நிலைதான். ஒரே இலக்கணக் கூற்றினைப் பயன்படுத்தும் போது பல்வேறு அடிகளிலும் சீர்களிலும் இயைபுத் தொடைகளைக் காண முடியுமேயன்றி முற்றுத் தொடைகளைக் காணமுடியாது. ஆனால் பாடலுக்கு இத்தகைய விளிகள் முற்றுத் தொடைகளை முழுமையாகக் கொண்டுவந்து முழு அணி சேர்த்து விடுகின்றன!

மோனையும் எதுகையும் கவிதைகளுக்கு அவசியம் இல்லை என்று கூறினும் (Sidney, 1583: P.320–323) அவை தரும் அழகும் இன்பமும் கவிதையின் அழகுக்குக் கை கொடுத்து நிற்கின்றன என்பர் கவிதையியலாளர்கள். கவிதைக்கு இது ஆடை அல்லது அழகு சாதனமே (மு.997 - 1030) எனக் கூறினும் இது இன்றியமை யாதது என்றும் அவர் கூறுவார். இதனால் கவிதை சிறந்து நிற்கின்றது என்றும் பலர் கூறுவர். (Hurd, 1766; (Cowl.227)

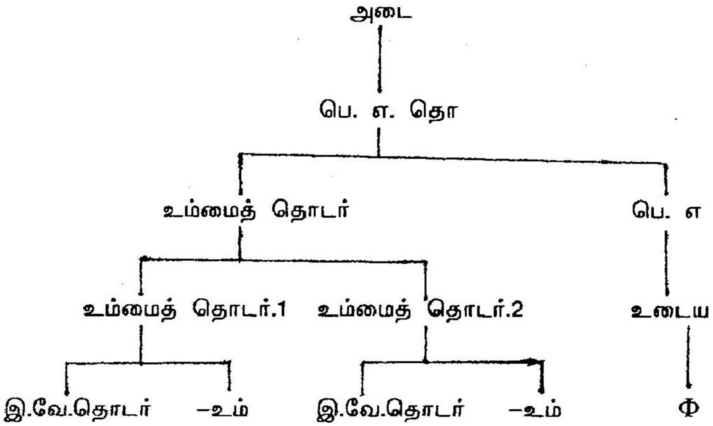
இத்தகைய யாப்பு வடிவத்தில்தான் சொற்களும் சொற்றொடர்களும் ஒரு ஒழுங்காக, ஓரளவாக, ஒரு முகமாக நின்று நிலவுகின்றன என்பதும் அவ்வாறு நிற்கும்போது கவிதை அழகு பெற்று ஓசை நயம் பெற்று உச்சரிக்கவும் வாசிக்கவும் வளம்பெற்று வலம் வருகின்றது என்பதும் அவர்கள் எண்ணம். வோர்ட்ஸ்வொர்த் யாப்பு வடிவம் பற்றிப் பரக்கப் பேசுதல் காணலாம். தன்னுடைய முகவுரையில் (Preface to Lyrical Ballads) யாப்பு வடிவம்தான் கவிதையை உரைநடையிலிருந்து பிரிப்பது என்றும் (The Strict antithesis to prose is metre; Foot note to line 295) யாப்பு வடிவத்தால் ஆகியவையே வேண்டிய உணர்வைத் தொடர்ந்து கொடுக்கின்றன என்றும் அவையே மனிதனால் மீண்டும் மீண்டும் படிக்கப் படுவதற்குப் பயன்படுகின்றன என்றும் கூறுவார். இந்நிலையில் இத்தகைய அடுக்கு விளிகளின் பங்கு எத்தகையது என்பதை நாம் புரிந்து கொள்ள முடியும். சிறந்த சொற்களால் சிறப்பாக ஆக்கப்படும் சிறந்த இவ்விளித் தொடர்கள் செவிக்கு இன்பம் தந்து கவிதையின் ஓட்டத்திற்குக் கை கொடுத்து நிற்கின்றன.

5.1.4 உள் உருவ ஆக்கம்

மூன்றாவது விளித்தொடர் நீண்ட தொடர். சான்றோர்களின் பண்பைக் கூறுமுகத்தான் கூறப்படும் தொடர். விளித் தொடர்கள் பெயர்த் தொடர்களிலிருந்து உருவாகின்றவை. பெயர்த் தொடர்களுடன் விளி உருபை இணைத்து இவற்றை உருவாக்குகின்றனர். பெயர்த்தொடர்களும் பல நிலையில் உருவ ஆக்கம் பெறுகின்றன. இதில் காணப்படும் மூன்றாவது பெயர்த்தொடரும் மூன்று தொடர்களைக் கொண்டுள்ளமை காணலாம். ஒன்று சான்றோர்கள் எனக் கூறுவது. இன்னொன்று அவர்கள் வயதையும் பருவத்தையும் அல்லது மூப்பையும் கூறுவது. மற்றொன்று அவர்களின் புற உருவத்தைக் குறிப்பது. தோற்றம், வயது, சான்றாண்மைப் பண்பு என்ற மூன்று நிலைகளில் அவற்றை இணைத்து ஒரு பெருந் தொடராக்கி நிற்கிறார் கவிஞர். இவற்றுள் 'பல் சான்றீரே'' என்பதன் உள் உருவ ஆக்கம் பற்றி மேலே காட்டப்பட்டுள்ளது. மீதியுள்ள இரு தொடர்களில் ஒன்று சிறிது; மற்றது பெரியது. இவ்விரண்டும் இணைந்து நின்று கவிதையின் போக்கைக் காட்டுகின்றன.

இவ்விரு தொடர்களுக்கும் பொருள் எழுத வந்த உரையாசிரியர் "கயலினது முள்போன்ற நரை முதிர்ந்த திரைந்த கதுப்பினையும் பயனில்லாத முதுமையையுமுடைய பல அமைந்த

குணங்களை யுடையீர்'' என எழுதுவார். இந்நிலையில் மேலே காட்டப்பட்ட தொடர்கள் "கயலினது...முதுமையையும் உடைய" எனப் பெயரெச்சத் தொடராகக் கருதப்படுகின்றது. இதனுள் இரண்டு பெயர்த் தொடர்கள் இரண்டாம் வேற்றுமைத் தொகைகள் இணைந்த நிலையில் காட்டப்படுகின்றன. இந்நிலையில் இதனைக் கீழ்வருமாறு காட்டலாம்.



இவ்விரு உம்மைத் தொடர்களின் உள்ளமைப்பு பின்னர்க் காட்டப்படும். இவ்விரு தொடர்களும் ஒருமுக அமைப்பைக் கொண்டுள்ளமை காண்க. இரண்டும் இரண்டாம் வேற்றுமைத் தொடர்களையே கொண்டுள்ளன.

5.1.4.1 ஒருமுகப் படுத்துதலும் ஒன்றாக இணைத்தலும்

இரண்டு ஒரே விதமான தொடர்களை (இரண்டாம் வேற்றுமைத் தொடர்களை) உம்மைத் தொடர்களாக இணைத்து அவற்றை அடைகளாக மாற்றி "பல் சான்றீர்" என்பதுடன் இணைத்து அதனை விளியாக்கி நிற்கிறார் கவிஞர். கவிதை என்பது வெறும் கருப்பொருளைக் கூறினால் மட்டும் கவிதை யாகாது. அக்கருவினை உரைநடையிலும் கூறலாம். ஆனால் கவிதை என்பது கவித்துவம் பொங்குமாறு கூறுதல் வேண்டும். அதற்கு யாப்பு துணைபோகிறது என்பது முன்னரே காட்டப் பட்டது. யாப்பால் மட்டும் கவிதைப் பொருளைக் கூறவோ அத்துடன் கவிதைப் பொருளை "முடிய நாட்டவோ" முடியாது. பொருள் நன்கு விளங்குமாறு சிறந்த வாக்கியங்களையும் சிறந்த சொற்றொடர்களையும் கொண்டுவந்து ஒருமுகப் படுத்துதல், ஒன்றாக இணைத்தல், சொல்லும் பொருளை விளங்கச் சொல்லுதல் போன்ற பல்வேறு நிலைகளில் செம்மையாகச்

செய்து நிற்கும்போதுதான் கவிதை கவிதையாகின்றது. இதுபற்றிக் கூறும் டிரைடன் "கவிதையின் கரு அல்லது கதை என்பது மிக மிகச் சிறிய ஒரு பகுதியே; அதனை மையமாக வைத்து எதனை முக்கியமாகக் காட்ட வேண்டுமோ அதனை முக்கியமாகக் காட்டி அழகுற அமைப்பதுதான் கவிஞனின் முக்கியமான பணி. எவ்வாறு ஆபரண அமைப்பாளன் சிறந்த பொருட்களை மைய மாக வைத்து அழகுற அமைக்கிறானோ அது போன்று அமைப்பதுதான் கவிஞனின் முக்கியமான பணி என்பார். மேலும் இதுபற்றிக் கூறும்போது,

"But in general the employment of a poet is like that of a curious gunsmith or watch maker, the iron or silver is not his own; but they are the least part of that which gives the value; the price lies wholly in the workmanship. And he who works dully on a story... is no more to be accounted a good poet, than a gunsmith of the Minories is to be compared with the best workman of the town. (J. Dryden. Preface to an Evening's Love:1671, quoted by R.P.Cowl 1914; P.178)

என்பார்.

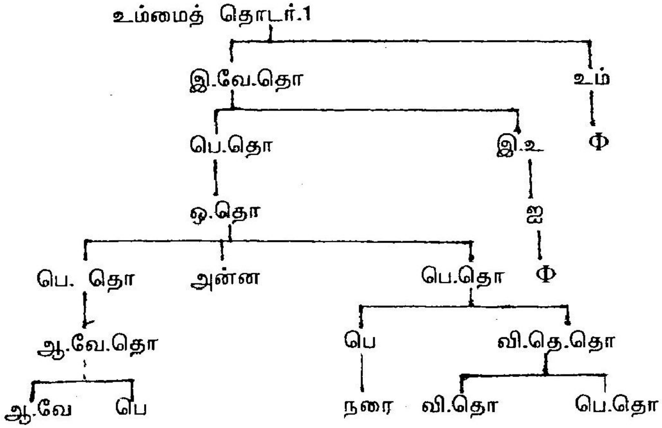
இந்த நிலையில் எந்த ஒரு கவிதைக்கும் மையப் பொருளைச் சிறந்த இடத்தில் வைத்து அழகுற அமைத்து அதற்கேற்பச் சொற்களையும் சொற் றொடர்களையும் வாக்கியங்களையும் ஒழுங்காக, ஒருமுகப் போக்குடன் ஒரேமாதிரியாக, ஒருமைப் பாட்டுடன் இணைத்து உள்ளத்தில் நிற்குமாறு உருவ ஆக்கம் செய்தல் வேண்டும். ஒரே மாதிரியான சொற்கள், சொற்றொடர்கள், வாக்கியங்கள் அவைகள் அடுத்து அடுத்து வரும்போது தந்து நிற்கும் ஆகர்ஷண சக்தி பற்றி முன்னரே விளக்கப்பட்டது (அகத்தியலிங்கம் 1996. புலமை). இந்த நிலையில் நரிவெரூஉத் தலையாரும் இங்கே ஒரேமாதிரியான இரண்டு தொடர்களை இணைத்து நிற்பதும் இதன் பின்னர் வரும் வாக்கியத்திலும் இதனையே கையாண்டு ஒருமுகப் படுத்தி யிருப்பதும் அதனால் கவிதைக்கு ஒரு கவரும் பண்பைக் கொடுத்து நிற்பதும் கண்டு மகிழத்தக்கவை. இவைதான் கவிதையைக் கவிதையாக்கி நிற்கின்றன.

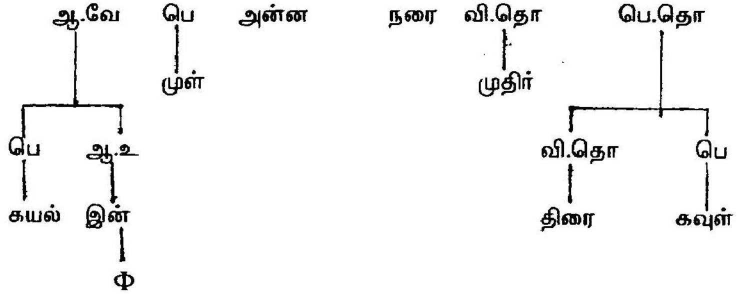
5.1.4.2 உம்மைத் தொடர்கள்

கவிதை உருவ ஆக்கத்தில் உம்மைத் தொடர்களின் பங்கு மிக மிகப் பெரிது. தமிழ் இலக்கியங்களை மேலெழுந்த வாரியாகப் பார்த்தால் கூட இப்பண்பு நன்கு விளங்கும். பல்வேறு ஒரே மாதிரியான பண்புகளை இணைத்துக் கூறுவதற்கு இத்தொடர்கள்

நன்கு பயன்படுவன. கவிதையின் ஒரு பண்பு, முக்கியமான ஒரு பண்பு, அடுக்கு அடுக்காகக் கூறுவது. அடுக்கிக் கூறும் போது மன உணர்வும் மகிழ்ச்சியும் தோன்றும். இதனைத் தான் இளம் பூரணர் "தொகுத்துக் கூறுதல்" என்றார். இந்நிலையில் இது மிகப் பயனுள்ள ஒரு இலக்கணக் கூறாகும். "வாரணம் பொருத மார்பும் வரையினை எடுத்த தோளும்..." என்ற பாடலில் கம்பன் இதைத் தான் பயன்படுத்தினான். "குனித்த புருவமும் கொவ்வைச் செவ்வாயிற் குமிண் சிரிப்பும்..." என்ற தேவாரப் பாடலும் இவ்வுத்தியில பூத்ததுதான். இதைப் போன்றே உம்மைத் தொகைத் தொடர்களும் அடுக்கி நிற்பதற்கும் பாடலின் நீளத்தைக் கூட்டி நிற்பதற்கும் நன்கு பயன்படும். மேலும் இவை ஒரு முகப் போக்கையும் தந்து நிற்கும். இந்நிலையில் இங்கும் இரண்டு உம்மைத் தொகைத் தொடர்களைப் பயன்படுத்தியிருக்கிறார் நரிவெரூஉத் தலையார். கயல் முள்ளன்ன நரைமுதிர் திரைகவுளையும் பயனில் மூப்பையும் உடைய சான்றீர் என்பதில் இரண்டு உம்மைத் தொகைத் தொடரைப் பாடலில் கொண்டு வந்து ஒருமுகப் போக்கைத் தருகிறார் ஆசிரியர்.

இரண்டு உம்மைத் தொடர்களில் முதல் தொடர் நீண்ட தொடர். நரை முதிர்ந்து விளங்கும் சான்றோர்களின் கதுப்பினைக் (கன்னம்) கூறுவது; வெண்மையான மயிர்களால் வெளுத்துக் காணப்படும் கதுப்பு என்கிறார் கவிஞர். இதனை, இதன் வெண்மைக்குக் கயல்மீனின் வெண்மையான முள்ளை உவமான மாகக் காட்டித் தொடரைப் பெரிதாக்கிக் கவிதையையும் பெரிதாக்கி நிற்கிறார் கவிஞர். "கயல்முள்ளன்ன.... கதுப்பு" எனக் கூறுகிறார். இதன் அமைப்பைக் (புதைநிலைக்கு முந்தியது) கீழே காணலாம்.



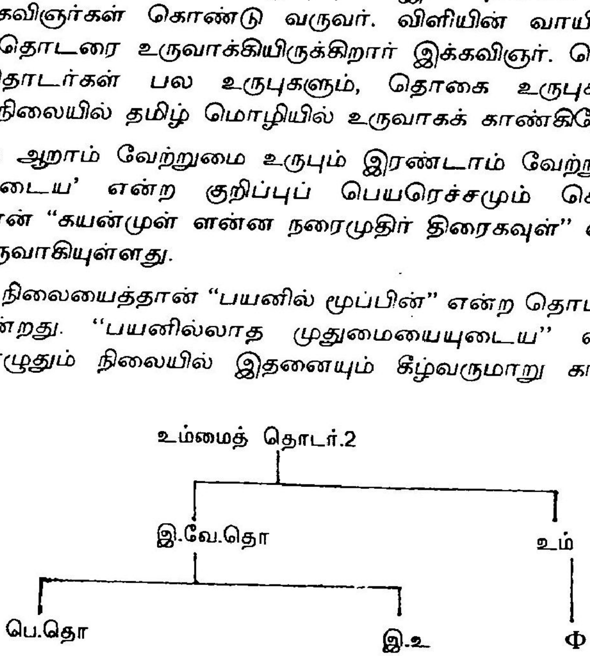


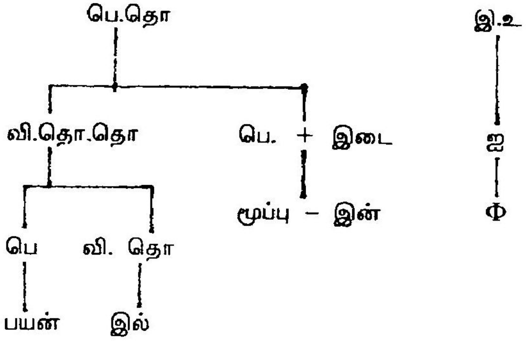
ஓ.தொ - ஒப்புமைத் தொடர்; வி.தொ.தொ - வினைத் தொகைத் தொடர்; ஆ.வே.தொ - ஆறாம் வேற்றுமைத் தொடர்; இ.வே.தொ - இரண்டாம் வேற்றுமைத் தொடர்.

"கயல் முள்ளன்ன" என்பது கதுப்புடன் இணைந்து நின்று கயலின்முள் போன்ற வெண்மையான நரைமுதிர்ந்த திரைந்த கவுள் எனப் பொருள்படும் நிலையில்தான் மேலே காட்டிய அமைப்பு காணப்படுகின்றது. சங்க இலக்கியங்கள் செவ்வியல் இலக்கியங்கள். நல்ல செறிவும் திட்பமும் நிறைந்த சிறந்த தொடர்களை இப்பாடல்களில் காணமுடியும். இச்செறிவைப் பல வழிகளில் கவிஞர்கள் கொண்டு வருவர். விளியின் வாயிலாக இத்தகைய தொடரை உருவாக்கியிருக்கிறார் இக்கவிஞர். செறிவு நிறைந்த தொடர்கள் பல உருபுகளும், தொகை உருபுகளும் கெடுகின்ற நிலையில் தமிழ் மொழியில் உருவாகக் காண்கிறோம்.

இங்கு ஆறாம் வேற்றுமை உருபும் இரண்டாம் வேற்றுமை உருபும் 'உடைய' என்ற குறிப்புப் பெயரெச்சமும் கெட்ட நிலையில்தான் "கயன்முள் ளன்ன நரைமுதிர் திரைகவுள்" என்ற தொடர் உருவாகியுள்ளது.

இதே நிலையைத்தான் "பயனில் மூப்பின்" என்ற தொடரும் உருவாகுகின்றது. "பயனில்லாத முதுமையையுடைய" எனப் பொருள் எழுதும் நிலையில் இதனையும் கீழ்வருமாறு காட்டலாம்.





இவ்விரண்டு தொடர்களும் இணைந்து "பல் சான்றீர்" என்ற இன்னொரு தொடருடன் சேர்ந்து பெருந் தொடராக மாறிப் பின்னர் அது விளி உருபை எடுத்து விளித் தொடராக ஆகியுள்ளது. இத்தகைய உருவ ஆக்கத்தில் உருவான விளித் தொடரே இப்பாடலின் முகப்பில் நின்று தொடக்கமாக அமைந்துள்ளது.

5.1.4.3 தோன்றல் திரிதல் கெடுதல்

இத்தொடர்களின் இலக்கண அமைப்புத்தான் செம்மை சார்ந்த செறிவுகளைக் கொண்டு காணப்படுகின்றது. இத்தகைய செறிவுக்குக் காரணம் எத்தனையோ இலக்கணக் கூறுகள் கெட்டு நின்று செறிவினைக் கொடுப்பதுதான். எடுத்துக்காட்டாக மூன்றாவது விளித் தொடரில்–

''கயலினது முட்போன்ற நரை முதிர்ந்த திரைந்த கதுப்பினையும் பயனில்லாத முதுமையையுமுடைய பல அமைந்த குணங்களை யுடையீர்''

என்ற தொடரில் காணப்படும் பல்வேறு உருபுகளும் பிறவும் கெட்ட நிலையிலும் "இன்" என்ற இடைச் சொல் தோன்றிய நிலையிலும் தொடர் உருவானது. நமது தொடர் அமைப்பு சிறிது சிறிது மாற்றம் கொண்டிருந்தாலும் கொள்கையளவில் ஒன்றே யாகும். இந்த நிலையில் நம்முடைய அமைப்புப்படி "இன், ஐ, உம், ஐ, உம், உடைய ஆகிய உருபுகள் கெட்ட நிலையில்தான் இத்தொடர் உருவாகியிருக்கக் காண்கிறோம். எனவே, தமிழ் மொழியில் செறிவு என்பதைக் கொண்டுவரும் ஒரு உத்தி "கெடுதல்" என்பது எனக் கருதலாம். தோன்றல் - (இன்), திரிதல், கெடுதல் என்ற மூன்றும் செறிவினைக் கொண்டு வரும் பண்பைக் கொண்டுள்ளவை எனக் கருதலாம்.

5.1.4.4 சொற்களின் பங்கு

மேலும் செறிவுக்கு வழிவகுத்துக் கொடுப்பது ஆசிரியன் பயன்படுத்தும் சொற்களையும் பொறுத்துள்ளது என எண்ணலாம். எந்த ஒரு கவிதையாக்கத்துக்கும் பாடலில் காணப்படும் சொற்களும் மிகச் சிறந்த பங்கினைக் கொடுத்து நிற்கும் என்பது பல இடங்களில் விளக்கப்பட்டுள்ளது. இவை செறிவோடு செம்மையையும் கொடுத்துக் கவிதையின் செம்மாந்த நிலைக்கு வழி வகுத்து நிற்கும். செம்மாந்த நிலை (Sublimity) பற்றிக் கூறும்போது லான்ஜினஸ் இதைப் பல இடங்களில் வற்புறுத்து வார். செம்மாந்த கவிதைக்கு அவர் கூறும் ஐந்து பண்புகளில் அருமையான சொற்களும் ஒன்றாகும். இது போன்றே கவிதையின் ஆக்கத்திற்குச் சொற்களின் பங்கு பற்றிப் பலரும் பலவாறாகக் கூறிச் சென்றுள்ளமை காணலாம். கம்பன் "செஞ்சொல் கவிதை" எனக் கூறுவது முன்னரும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. கவிதையின் ஆக்கமே சொற்களால்தான் என்பார் பிரஞ்சு நாட்டுக் கவிஞர் மாலர்மெ "கவிதைகள் கருத்தினால் உருவாவன அல்ல, சொற்க ளால் தான் உருவாவன" என்பார். டிகாஸ் என்பவர் தான் "சான்னட்" ஒன்றை உருவாக்க எண்ணிய போது எல்லாவிதமான கருத்துக்களும் எண்ணங்களும் இருந்தும் தன்னால் வெற்றிகரமாக அந்தப் பணியைச் செய்ய முடியவில்லையே என்று கூறியபோது "you don't write poems with ideas my dear Degas but, with words" எனக் கூறினார். இத்தகைய ஒரு எண்ணம் பண்டைக் காலத்திலிருந்தே பல நாட்டுக் கவிஞர்களிடமும் அறிஞர்களிடமும் இருந்து வந்தது. கம்பன் அதனால்தான் கவிதையைப் பற்றிக் கூறும்போது "செஞ் சொற்கவிதை" என்றான். பெர்சிய நாட்டு அறிஞர்களும் பன்னெடுங் காலத்துக்கு முன்னாலேயே

"the art of discourse, whether in verse or prose, lies only in words, not in ideas... ideas are common to all and are at the disposal of every understanding to employ as it will, needing no art"

எனக் கூறிச் சென்றனர். எனவே ஒரு கவிஞனுக்கு மிகச் சிறந்த கருவியாக விளங்குவது சொற்கள் என்று சொன்னால் மிகையாகாது. எவ்வாறு ஒரு கலைஞன் தன் செம்மையான கலைக் குரிய மூலப் பொருளைக் கண்டு மகிழ்கிறானோ அதுபோன்றே கவிஞனும் தனக்குரிய மூலப்பொருளை, சொற்களை, நல்ல நயம் வாய்ந்த சொற்களைக் காணும்போது களிபேருவகையடைகிறான். சொல்லின் அமைப்பிலும் அது தரும் கவிதை ஓசையின்பத்திலும் உணர்விலும் தன்னை மறந்து நிற்கிறான். இந்த நிலையில்

சொற்கள் கவிதையாக்கத்தின் மிக மிக முக்கியமான இடத்தை வகிக்கின்றன. இதனால்தான் சிலர் "சொற்களே கவிதைகள்: கவிதைகளே சொற்கள்தாம்" எனக் கூறினர்.

இதனைச் சங்க இலக்கியக் கர்த்தாக்கள் நன்கு அறிந்திருந்தனர். செம்மையான சொற்களால் சிறந்த தொடர்களையும் செறிவு நிறைந்த சொற்றொடர்களையும் ஆக்கி மகிழ்ந்ததோடு வாசகர்களையும் மகிழ்வித்து நிற்கின்றனர். நரிவெரூஉத் தலையார் இங்கே காணப்படும் சொற்றொடரை மிகச் சின்னஞ் சிறு சொற்களால் ஆக்கி அதற்கு ஒரு தெளிவையும் தேற்றத்தையும் செறிவையும் செம்மையையும் கொடுத்து நிற்கின்றார். அதில் காணப்படும் சொற்களைப் பாருங்கள்.

கயல், முள், அன்ன, நரை, முதிர், திரை, கவுள், பயன், இல், மூப்பு, இன், பல், சான்றீர்.

என்பவை மிகச் சிறிய சொற்கள். சான்றீர் என்ற ஒரு சொல்லே நான்கெழுத்துக் கொண்டது. மூன்று எழுத்துக்களையும் இரண்டு எழுத்துக்களையும் கொண்ட சிறிய சிறிய சொற்களை இணைத்துத்தான் இத்தொடரை ஆக்கியுள்ளார் அவர். இந்தத் தொடருக்காக அவர் கெடுத்த சொற்களும் பல. இந்நிலையில் தான் அது செறிவு கொண்ட தொடராக உருவெடுத்துள்ளது. இதனைப் பின்னர் விளித் தொடராக்கிச் சான்றோர்களின் பண்பையும் கூறியுள்ளார்.

"கயல் முள்ளன்ன நரை" என்கிறார். முள் வெண்மையானது தான், ஆனால் குத்தும் தன்மை கொண்டது. அதுபோன்றே இந்தப் பயனில் மூப்பிற் சான்றோர்கள் பிறரைக் குத்தும் தன்மை கொண்டவர்கள் போலும்! இதனால்தான் நரையைக் குறிக்க இந்த உவமையைக் கொண்டார் போலும்! பாடலின்கண் காணப்படும் கருத்துக்கேற்ப விளித்தொடர்களை அமைத்து நிற்கின்றனர் சங்ககாலக் கவிஞர்கள். வெண்மையான நிறம்! ஆனால் குத்தும் பண்பு!

5.2.1 வெள்ளிவீதியாரின் விளிகள்

இதே நிலையை வெள்ளிவீதியாரின்,

"சிறுவெள்ளாங் குருகே சிறுவெள்ளாங் குருகே
துறைபோகு அறுவைத் தூமடி அன்ன
நிறங்கிளர் தூவிச் சிறுவெள்ளாங் குருகே"

என்ற அடுக்கு விளிகளிலும் (நற்.70) காண்கிறோம். குருகைச் "சிறு வெள்ளாங் குருகே" எனக் கூறுகிறார். சிறியவை அவை, வெண்மையானவை அவை, சின்ன பிராயம், காதல் என்பது

என்னவென்று தெரியாத பிராயம். அதனால்தான் காதலில் உருகும் தன்னைப்பற்றி அவற்றால் புரிந்து கொள்ளாத நிலையில் தலைவனிடம் கூறவில்லையோ என எண்ணுவதைக் காட்டும் நிலையில் உள்ளது. வெள்ளை உள்ளம், அதனால்தான் அவை தலைவனிடம் கூறாத நிலையைக் காட்டி, வேண்டுமென்று கூறாமல் இருக்கவில்லை, 'நீயும் தலைவனைப் போன்ற அன்பினை உடையயையோ, அல்லது பெருமறதியை உடையயையோ' எனக் கூறுகிறாள் தலைவி.

அதன் வெள்ளைத் தன்மையைத்தான் மூன்றாவது விளியில் அருமையான தொடரில் செறிவுபட அமைத்து நிற்கிறார் கவிஞர்.

"துறைபோகு....சிறுவெள்ளாங் குருகே" என்ற தொடரும் சிறிய சிறிய சொற்களால் செம்மையாக ஆக்கப்பட்ட தொடர் தான். துறை, போகு, அறுவை, தூ, மடி, அன்ன, நிறம், கிளர், தூவி, சிறு, வெள், ஆம், குருகே என இரண்டு அல்லது மூன்று எழுத்துக்களால் ஆன சொற்களால் அமைத்து நிற்கிறார் அம்மையார். நரிவெரூஉத் தலையாரின் பாடலில் உவமை; இங்கும் ஒரு உவமை, ஔவையாரின் 'அகவன் மகளே' என்ற பாடலிலும் 'மனவுக் கோப்பன்ன நன்னெடுங் கூந்தல் அகவன் மகளே' என்பதிலும் உவமை. எல்லாப் பாடல்களிலும் 'அன்ன' என்ற உவமை உருபு; எல்லாப் பாடல்களிலும் வெண்மை- எல்லாம் செறிவும் செம்மையும் உவமையும் உயரிய கவித்துவமும் நிறைந்த தொடர்கள். மனவு, கோப்பு, அன்ன, நன், நெடும், கூந்தல் எனச் சின்னஞ்சிறு சொற்கள்தாம். ஆனால் செவ்விய சொற்கள். நரிவெரூஉத் தலையாரின் பாடலில் 'கவுள்' என்ற சொல்தான் இப்போது நம்மால் உடனே பொருள் புரிந்து கொள்ள முடியாதது. அதுபோன்றுதான் 'மனவு' என்ற சொல் மட்டுமே ஔவையாரின் பாடலிலும். இத்தகைய எளிய சொற்களை, சிறிய சொற்களைச் செம்மையாக அமைத்து நிற்கின்றனர் கவிஞர் பெருமக்கள். இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்குப் பின்னரும் எளிமையாகவே தோன்றுவன இத்தொடர்கள்.

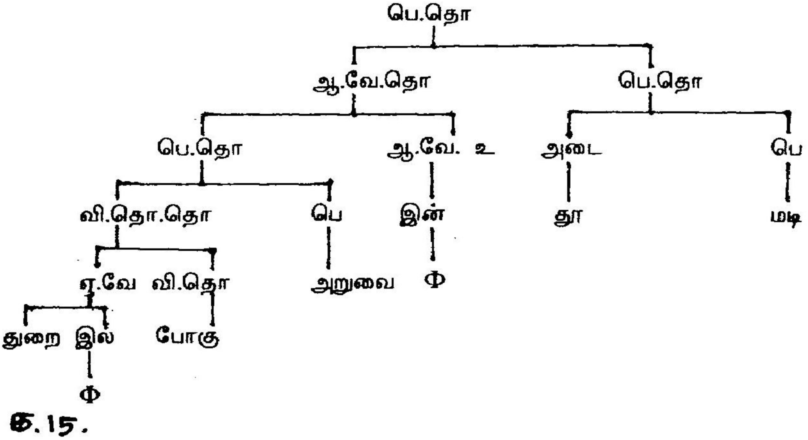
ஒவ்வொரு விளித்தொடரும் ஒவ்வொரு நிலையில் சிறந்து விளங்குவதைக் காணலாம். நரிவெரூஉத் தலையாரின் தொடர்கள் பற்றிய விளக்கங்களைக் கண்டோம். இதுபோன்றே வெள்ளிவீதியாரின் தொடர்களும். இதுபற்றி வேறொரு கட்டுரை யில் விளக்கமாகக் கூறியுள்ள நிலையில் (அகத்தியலிங்கம், 1999) தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகக் கவிதை வட்டம், வரவுள்ளது) அங்கு விளக்கமாகக் கூறப்படாத ஓரிரு செய்திகள்மட்டுமே இங்கு விளக்கம் பெறுகின்றன.

5.2.1.1 அண்மை உறுப்பு மயக்கம்

வெள்ளி வீதியாரின் விளித்தொடரில் "துறைபோகு... குருகே" என்பதற்குப் பொருள் எழுதப் போந்த நாராயணசாமி ஐயர் "நீர்த் துறையிலே கழுவிய வெள்ளாடையின் மாசற்ற மடி போன்ற நன்னிறம் விளங்கிய சிறகினை உடைய சிறிய வெள்ளிய குருகே" எனப் பொருள் எழுதுவார். பாடல் அடிகளையும் ஐயர் தரும் பொருளையும் கூர்ந்து நோக்கின் அம்மையாரின் கவித்துவம் பளிச்சிட்டு நிற்கக் காணமுடியும்.

"துறைபோகு" என்ற தொடர் எதனைத் தழுவி நிற்கிறது என்பதைக் காணும் போது ஐயர் கூறும் பொருளில் அது 'அறுவை' என்பதைத் தழுவி, அவாவி நிற்பது தெரியும். இதனால் தான் அவர் 'நீர்த்துறையில் கழுவப்பட்ட அறுவை' எனக் கூறுகிறார். ஆனால் இன்னும் சற்றுக் கூர்ந்து நோக்கின் துறை போகு என்பது 'மடி' என்ற சொல்லையும் தழுவி நிற்பதாகக் கொள்ளமுடியும். கழுவப்பட்டது அறுவையா? அல்லது மடியா என்று எண்ணும்போது அறுவையையும் அல்லது மடியையும் குறிக்கும் நிலையில் தொடர்கள் மயக்க நிலையில் உள்ளமை தெரியவரும். இந்நிலையில் இதற்கு இரண்டாவது பொருளாகத் 'துறையில் கழுவப்பட்ட மடி' எனவும் கொள்ளலாம். இதனைத் தான் மொழியிலாளர்கள் அண்மை உறுப்பு மயக்கம் (ambiguous immediate constituent) எனக் கூறுவர். (பார்க்க அகத்தியலிங்கம். 1996, புலமை 2). இத்தகைய இரு நிலைகளையும் கீழேவரும் இரு படங்களும் நன்கு காட்டும்.

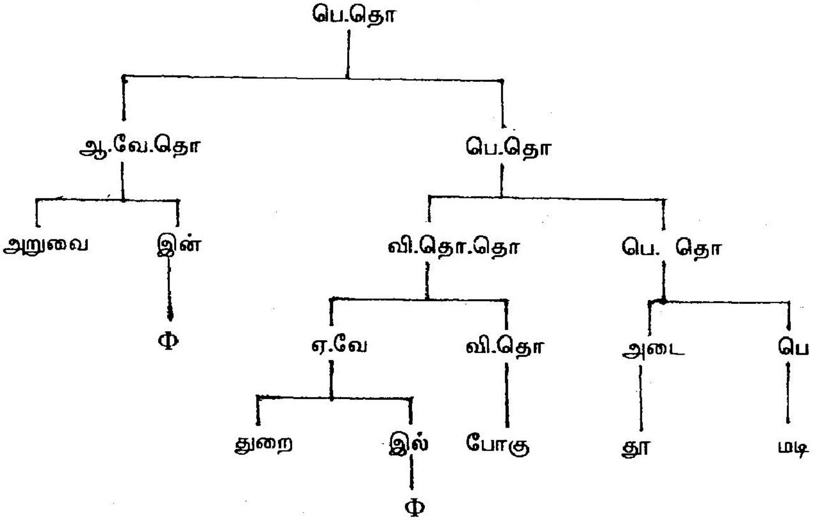
5.2.1.2 துறைபோகு அறுவை.... (துறையில் கழுவப்பட்ட அறுவை)



கு.15.

இங்கு அறுவை என்பது போகு என்பதுடன் இணைந்து நிற்பது காணலாம்.

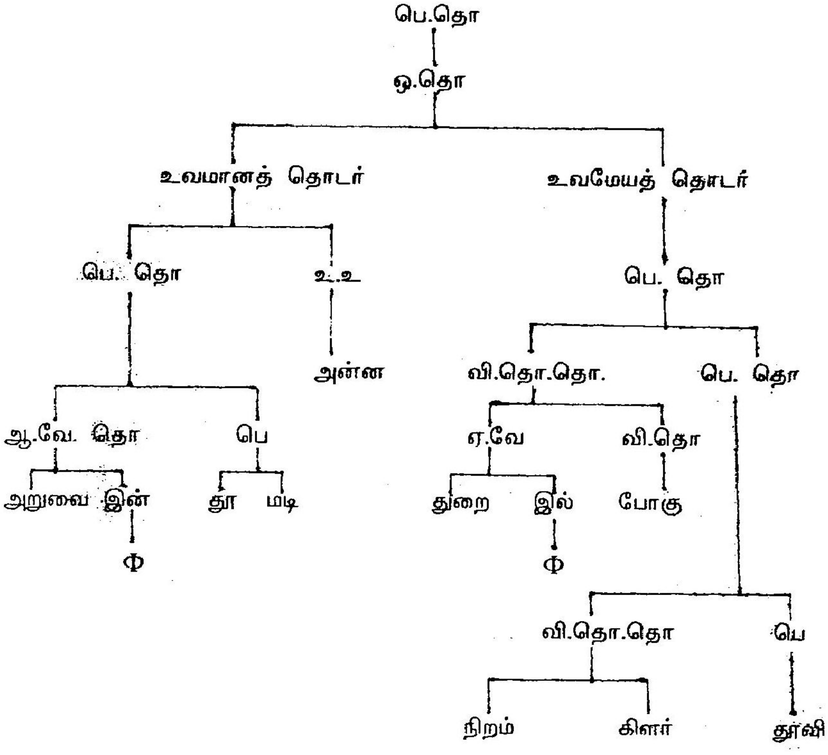
5.2.1.3 அறுவை துறைபோகு தூமடி (துறையில் க்ழுவப்பட்ட மடி)



இவ்விரண்டு அமைப்புகளையும் நன்கு கவனித்தால் துறைபோகு என்பது முதலில் அறுவையுடனும் பின்னதில் (2) மடியுடனும் அவாவி நிற்பது தெரியவரும். பின்னர் இர்ண்டாவதில் உள்ள 'துறைபோகு' என்பது இடம் மாற்றம் பெற்று 'அறுவை' என்பதன் முன்னால் வர, 'துறை போகு அறுவைத் தூமடி' என்ற தொடர் உருவாகியிருக்கக் காணலாம். இரண்டும் இரண்டு விதமான புதை நிலைவடிவம் கொண்ட நிலையில்தான் இவை இரு பொருள் படுகின்றன. ஆனால் புறநிலை வடிவம் ஒன்றே.

5.2.1.4 அறுவைத் தூமடியன்ன துறைபோகு நிறங்கிளர் தூவி (துறையில் கழுவிய தூவி)

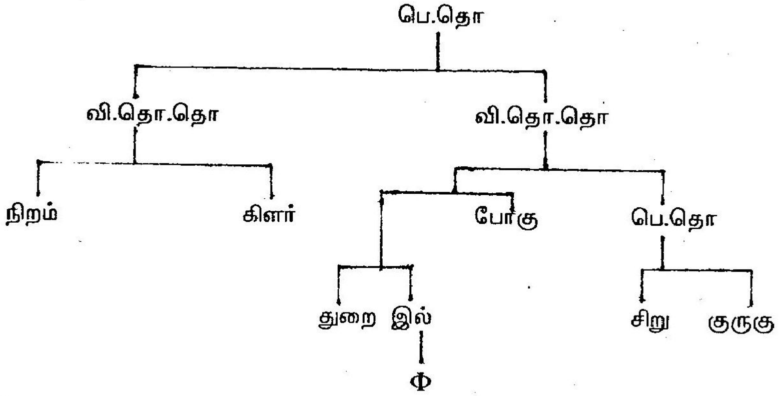
இது போன்றே இத்தொடர் மூன்றாவது ஒரு பொருளையும் கொண்டு வருதல் காணலாம். குருகு துறையில் கழுவிய தூவி எனவும் பொருள்படும். குருகு துறையில் சென்று தன்னுடைய தூவியைக் கழுவிக் கொண்ட நிலையை இது கூறுவதாகவும் பொருள் கொள்ளலாம். இங்கும் போகு என்பது 'கழுவு' (ஐயர் கூறுவது போன்று) என்ற பொருளையே தந்து, ஆனால், தூவி என்பதுடன் அவாவி நின்றதாகக் கொள்ளலாம்.



இத்தகைய அமைப்பிலும் 'துறைபோகு' என்ற வினைத் தொகைத் தொடர் இடம் மாற்றம் பெற்று முன்னர்ச் செல்லத் தோன்றும் அமைப்பு இப்பொருளைத்தரும்.

5.2.1.5 அறுவைத் தூமடியன்ன துறைபோகு சிறுவெள்ளாங் குருகே

இதுபோன்றே கழுவப்பட்டது தூவியா அல்லது முழுக் குருகுமா? என்ற வினாவும் எழும். இந்நிலையில் கால், அலகு முகம், தூவி போன்ற எல்லாம் கழுவப்பட்ட நிலையில் முழுக் குருகுமே துறையில் சென்று தண்ணீரினால் தன்னைக் கழுவிக் கொண்டது என்று கருதினால் 'துறைபோகு' என்பது குருகுடன் சென்று இப்பொருள்படுவதாகக் கருதலாம். இந்நிலையில் உவமேயத் தொடரின் அமைப்பு மாறுபடும். உவமானத் தொடர் மாற்றம் இன்றி இருக்கப் புதிய உவமேயத் தொடர் அமைப்பு உருவாகும்.



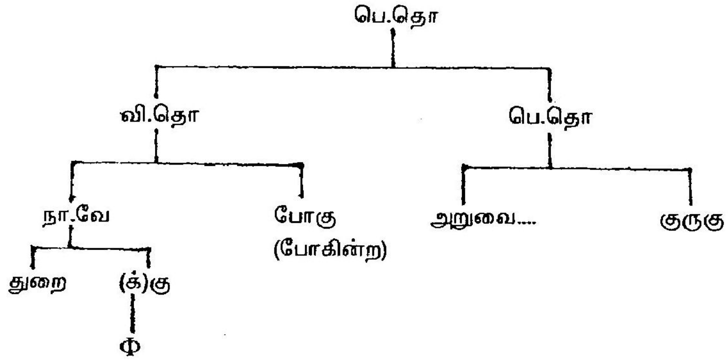
இவ்வமைப்பில் காணப்படும் 'துறைபோகு' என்பதும் இடம் மாற்றத்தால் முன்னர்த் தள்ளப்பட்டு 'துறை போகு.... வெள்ளாங் குருகே' என் உருவ ஆக்கம் பெற்றுள்ளது.

இந்நிலையில் 'துறை போகு' என்ற வினைத் தொகைக்குப் பின்னர் வரும் அறுவை/மடி/ தூவி/குருகு என்ற நான்கு பெயர்க ளுடனும் இது அவாவி நிற்கின்றவாறு உள்ள நிலையில் இப்பெயர்த் தொடர் அமைக்கப்பட்டுள்ள நிலையில்தான் இது இவ்வாறு நான்கு பொருள் தந்து வெள்ளிவீதியாரின் கவித்துவத் தைக் காட்டி நிற்கும் ஒரு கண்ணாடி போன்று உள்ளது.

மேலும் ஒரு உண்மையையும் கவனித்தாக வேண்டும். 'போகு' என்ற சொல்லுக்குக் 'கழுவிய' என்ற பொருள் கொண்ட நிலையில் தான் இது இவ்வாறு நான்கு பொருளைக் கொண்டு பின்னர் வரும் நான்கு பெயர்ச் சொற்களுக்கும் பொருந்தி நிற்கின்றது.

5.2.1.6 துறைக்கு வந்து போகும் குருகு

'போகு' என்பது இப்பொருள் மட்டுமன்றி 'போகின்ற' என்ற பொருளையும் உடையது. இந்த நிலையில் துறை "போகு" என்பதற்குத் 'துறைக்குப் போகின்ற' என்ற நான்காம் வேற்றுமைப் பொருளும் கொள்ளலாம். அவ்வாறு கொள்ளுவதைச் சொல் மயக்கம் (lexical ambiguity) என்பர். இந்நிலையில் இது குருகுடன் சென்று அவாவி "எந்நாளும் எங்கள் துறைக்கு வந்து செல்லுகின்ற வெள்ளாங்குருகு" எனவும் பொருள் கொள்ள இடம் உண்டு. இந் நிலையில் இது கீழ்வருமாறு உள்ளதென எண்ணலாம்.



எனவே முன்னர்க் கூறியபடி சிறந்த செறிவு கொண்ட நல்லதொரு தொடரை உருவாக்கிக் கவித்துவத்துக்கு எல்லை கண்டு நின்றவர் வெள்ளிவீதியார் எனக் கருதலாம். (காண்க, அகத்தியலிங்கம், 1999 வெள்ளிவீதியாரின் கவிதைகள், உள்ளடக்கமும் உருவ ஆக்கமும், தமிழ்ப்பல்கலைக் கழகக் கவிதை வட்டம்; வரவுள்ளது)

இத்தகைய அண்மை உறுப்பு மயக்கம் ஔவையாரின் 'அகவன் மகளே' என்ற பாடலிலும் (அகத்தியலிங்கம், 1997 b) வெள்ளிவீதியாரின் 'கன்றும் உண்ணாது' என்ற பாடலிலும் உள்ளமை முன்னரே (அகத்தியலிங்கம், 1997 a) எடுத்துக்காட்டப் பட்டது. அதுபோன்றே தேவகுலத்தார் பாடலிலும் அமைந்து உள்ளமையும் கூறப்பட்டது. (அகத்தியலிங்கம் 1996, புலமை 2). இந்நிலையில் சங்க இலக்கியக் கர்த்தாக்கள் சின்னஞ்சிறு சொற்களைக் கொண்டு செம்மையான தொடர்களை அமைத்துச் சங்க இலக்கியங்களுக்கு ஒரு செறிவையும் திட்பத்தையும் அதனால் ஒரு செவ்வியல் தன்மையையும் கொடுத்துள்ளனர் எனக் கருதலாம். இயற்கை இழை இனிமையாக ஓடும்படி இக் கவிதைகளை உருவ ஆக்கம் செய்துள்ளனர்.

5.3.1 ஔவையாரின் விளிகள்

அடுக்கு விளிகள்

ஔவையாரும் இத்தகைய அடுக்கு விளிகளைத் தம்முடைய பாடல்களில் நன்கு பயன்படுத்திச் சிறந்த பாடல்களை ஆக்கியுள்ளார். அவரது 'அகவன் மகளே.... அகவன் மகளே" (குறு.23) என்ற பாடலும் புறநானூற்றில் காணப்படும் "வாயிலோயே...வாயிலோயே" என்ற (206) பாடலும் இத்தன்மை யனவே. இத்தகைய சிறந்த விளித் தொடர்களைப் பயன்படுத்தி அவற்றிற்கேற்பப் பாடல்களின் செய்திகளையும் செம்மையாகச்

சொல்லிச் சென்றுள்ளார் அவர். "அகவன் மகளே" பற்றி முன்னரே ஆராய்ந்துள்ள நிலையில் (அகத்தியலிங்கம் 1997 உலகத் தமிழாராய்சி நிறுவனம்) இப்போது புறநானூற்றுப் பாடலே ஆராயப்படுகின்றது.

5.3.1.1 வித்தியாசமான விளித் தொடர்

அதிகமான் அஞ்சியைப் பரிசில் பெறும் பொருட்டுக் காணச் சென்றார் ஒளவையார். ஆனால் அவனோ என்ன காரணமோ, பரிசில் நீட்டித்தான். ஒளவையாரோ பொறுமை யிழந்தார். எதிரே நிற்கும் வாயிலோனைப் பார்த்து,

"வாயி லோயே! வாயி லோயே!
வள்ளியோர் செவிமுதல் வயங்குமொழி வித்தித்தாம்
உள்ளியது முடிக்கும் உரனுடை யுள்ளத்து
வரிசைக்கு வருந்துமிப் பரிசில் வாழ்க்கை
பரிசிலர்க் கடையா வாயி லோயே!"

எனச் சினத்துடன் சீறுகிறார். தன்னுடைய உள்ளம், பரிசிலுக்கு வரும் புலவர்கள் உள்ளம், 'உள்ளியது முடிக்கும் உரனுடை உள்ளம்' என்கிறார். புலவர்கள் வாழ்க்கை வரிசைக்கு வருந்தும் பரிசில் வாழ்க்கை என்கிறார். வறுமையாயினும் வரிசையே பெரிது என மிக அழுத்தம் திருத்தமாகக் கூறுகிறார். இத்தனையையும் விளித் தொடரில் அமைத்து நிற்கிறார். சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படும் விளித்தொடர்கள் பொதுவாக யார் விளிக்கப்படுகிறார்களோ அவர்கள் பற்றியனவாகவே அமைந்திருக்கும். ஆனால் ஒளவையாரோ இங்குப் புதுமையாகத் தம்மைப்பற்றியும், அல்லது கவிஞனைப் பற்றியும் கூற இவ்விளித் தொடரைப் பயன்படுத்துகிறார். அதற்கேற்பப் பரிசில் வாழ்க்கையைக் கொண்டுவந்து அதனை உடைய புலவர்களின் உள்ளத்தை மிக அருமையாகச் சித்திரித்து நிற்கிறார். சிறந்த கவிஞர்கள் எந்த நிலையிலும் எதைக் கூற எண்ணுகிறார்களோ அதைக் கூறும் வன்மை பெற்றவர்கள். அகப்பாடல்களில் பொதுவாகத் தலைவன் தலைவி போன்றவர்கள் பற்றி விளித்தொடர்கள் கூறி நிற்க இங்கு, கவிஞனின் உள்ளத்தை, மிக அருமையான இரண்டு பெயர்த் தொடர்களால் உள்ளத்தைத் தொடும்படியாக அமைத்திருப்பது காணத்தக்கது. எந்தவொரு நல்ல பாடலிலும் பெயர்த் தொடர்களின் பங்கு மிகப்பெரிது. "வள்ளியோர் செவிமுதல் வயங்கு மொழி வித்தித் தாம் உள்ளியது முடிக்கும் உரனுடை உள்ளம்" என்ற பெயர்த் தொடரும் "வரிசைக்கு வருந்தும் இப்பரிசிலர் வாழ்க்கை" என்பதும்தான் இவ்விளித் தொடருக்கு வேரும் விதையுமாக நின்று வேண்டிய உணர்வைக் கொடுத்து நிற்கின்றன.

5.3.1.2 விளித்தொடர் அமைப்பு

இவ்விளித் தொடர்களின் அமைப்பும் பிற பாடல்களில் காணப்படும் அமைப்பையே கொண்டு விளங்குகின்றது. மூன்று விளித்தொடர்களுள் இறுதியிலுள்ளது பெயரெச்சத் தொடரா கவே உள்ளது. எனினும் அது இன்னொரு பெயரையும் கொண்டு காணப்படுகின்றது. இதனை "பரிசிலர்க்கடையா வாயிலோயே" எனப் பரிசிலர்க்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து அந்தப் பரிசிலரைப் பற்றிக் கூறும்போது மீண்டும் ஒரு பெயரெச்சத் தொடரைக் கொண்டு வந்து நீண்ட தொடராக்கி அமைக்கிறார் ஔவையார். இதற்கு உரை எழுதும்போது ''வள்ளன்மை உடையவர் செவிகளிலே விளங்கிய சொற்களை விதைத்துப் பரிசிற் பயன் கொண்டு, தாம் நினைத்ததை முடிக்கும் வலிபெற்ற நெஞ்சமும்" என்ற உம்மைத் தொடரையும் அதனை அடுத்து "மேம்பாட்டினைப் பெற வருந்தும் இயல்பும்" என்ற இன்னொரு உம்மைத் தொடரையும் கொண்டுவந்து அவற்றை "உடைய" என்ற பெயரெச்சத்தால் "பரிசிலர்" என்ற பெயருடன் இணைத்துக் கூறுவார் (புலியூர்க்கேசிகன் உரை). அமைப்பு நிலையில் பிற விளித் தொடர்களைப் போன்றே இது காணப்படுகின்றது.

இந்நிலையில் இப்பாடல் நெடுமான் அஞ்சியைப் பாடினது என எண்ணினாலும் அன்றைய புலவர் மக்களின் பரிசில் வாழ்க்கையையும் அவர்கள் கொண்டுள்ள உணர்வையும் பற்றிப் பாடியதாகவே எண்ண வேண்டும். இந்த நிலையில்தான் இவ்விளித் தொடரும் அதனைக் காட்டுவது போன்று பாட்டில் உள்ளதை முன்னே குறிப்பாகக் கூறுவது போன்று அமைந்துள்ளது எனக் கருதலாம்.

5.4. திட்டமிடும் செயல்திறன்

எந்த ஒரு கவிதையின் சிறப்பும் அது சொல்லும் பொருளிலும் அதனைச் சொல்லும் விதத்திலும்தான் அடங்கிக் கிடக்கின்றது. அதனால்தான் கவிஞர்கள் தாங்கள் தாங்கள் சொல்லும் கவிதைப் பொருளைத் தேர்ந்தெடுப்பதிலும் அதனை எவ்வாறு கூறுவது என்பதிலும் மிகக் கவனத்தைச் செலுத்திச் சொல்லும் பொருளையும் சொல்லும் விதத்தையும் உள்ளத்திலே கொண்டு பலநாள் சிந்தனைக்குப் பின்னர்த் தங்கள் தங்கள் கவிதைகளை ஆக்கி முடிக்கின்றனர். நரிவெரூஉத் தலையாரா யினுஞ்சரி, அல்லது வெள்ளிவீதியாராயினுஞ்சரி, அல்லது ஔவையாராயினுஞ்சரி, கவிதைகளின் உள்ளடக்கத்தில் மட்டுமன்றி அவற்றின் உருவ ஆக்கத்திலும் மிகுந்த கவனம் செலுத்திச் சிறந்த கவிதைகளை ஆக்கி உள்ளனர். நரிவெரூஉத் தலையார்

பாடியுள்ளதாகக் காணப்படும் நான்கு சங்க காலக் கவிதைகளையும் (புறம் 2 குறு.2) நன்கு கவனித்தால் இப்பண்பு நன்கு தெரியவரும்.

5.5 பிறவிக் கவிஞர்களும் ஆக்கக் கவிஞர்களும்

சிறந்த கவிஞர்கள் தங்கள் உள்ளத்தில் ஊறும் உணர்ச்சி களை, அப்பழுக்கற்ற எண்ணங்களை அடிப்படையாக வைத்துத் தங்கள் கவிதைகளை ஆக்குகின்றனர். இத்தகைய இயற்கையாகவே எழும் உணர்வுகளை வைத்து ஆக்கப்படும் கவிதைகளே சிறந்த கவிதைகளாக மலர்கின்றன என எண்ணுவர் மில் போன்றவர்கள் (John Stuart Mill). இவர்தாம் எழுதிய கட்டுரைகளில் (Early Essays, 1833) கவிஞர்களைப் பிறவிக் கவிஞர்கள் (the poets who are born) அல்லது இயற்கையான கவிஞர்கள் (poets by nature) என்றும் பிறரை ஆக்கக் கவிஞர்கள் (the poets who are made) அல்லது கலாச்சாரக் கவிஞர்கள் (poets by culture; MHA:24) என்றும் பிரிப்பார். இயற்கைக் கவிஞர்கள் அல்லது பிறவிக் கவிஞர்களும் கூட உள்ள உணர்ச்சி உடையவர்கள் ஆயினும் கவிதைத் தத்துவங்களை உணர்ந்துதான் செயல்படுவார்கள். நல்ல சொற்கள், கற்பனைவளம், போன்றவை ஏவல் கேட்டு நிற்குமாயினும் திட்பமும் திடமான நிலையும் கொண்டு கவிதைகளை ஆக்கி நிற்பார்கள். இத்தகைய கவிஞர்களில் ஒருவர்தான் நரிவெரூஉத் தலையாரும். செம்மாந்த எண்ணங்களுக்கும் கற்பனைக்கும் உணர்வுகளுக்கும் உரியவர் அவர். ஆயினும் கவிதைகளை எப்படி எப்படி ஆக்கவேண்டும் என எண்ணியும் ஆக்கியுள்ளார் அவர் என எண்ணலாம். வேர்ட்ஸ்வொர்த், ஷெல்லி போன்றவர்கள் கூடத் தங்கள் தங்கள் கவிதைகளை மீண்டும் மீண்டும் நோக்கி அழகுபடுத்தினர் எனக் கருதுவர். இவர்களில் ஷெல்லிதான் கவிஞனாகப் பிறந்தவர்; வோர்ட்ஸ்வொர்த் கவிஞனாக ஆனவர் (Poet made) என்பார் மில் (Among the moderns Shelley represents the poet born and Wordsworth the poet made....” Words worth’s poetry has little even of the appearance of spontaneousness: the well is never so full that it over flows” (Mill:222–33)

5.6 விளிகள் காட்டும் வேறு பண்புகள்

எல்லாப் பாடல்களுமே விளிச் சொற்களையும் கொண்டிருப்பது நரிவெரூஉத்தலையாருடைய திட்டமிடும் திறனைக் காட்டி நிற்கும். நான்கு பாடல்களிலும் நல்ல விளிகளும் நல்ல தொடர்களும் சிறந்த சொற்களும் காணக்கிடக்கின்றன. குறுந்

தொகையில் காணப்படும் "அதுகொல்தோழி காமநோயே" (5) என்று தொடங்கும் இவர் பாடல் நல்ல தொடக்கத்தையும் விளியையும் கொண்டு விளங்குவதுடன் எவ்வாறு அது வாசகர் களின் எதிர்பார்ப்பைத் தக்கவைத்துக் கொண்டு ஒரு சிறந்த பாடலாக அமைந்துள்ளது என்பதும் முன்னரே (ப.152-53) விளக்கப்பட்டது. அதே நிலையில்தான் குறுந்தொகை 236ஆம் பாடலும் அமைந்துள்ளது.

"விட்டென விடுக்குநாள் வருக; வதுநீ
நேர்ந்தனை யாயிற் றந்தனை சென்மோ"

என அருமையான தொடக்கத்தைக் கொண்டு நிற்பதுடன் அதனை அடுத்து,

"குன்றத் தன்ன குவவுமணி லடைகரை
நின்ற புன்னை நிலந்தோய் படுசினை
வம்ப நாரை சேக்கும்
தண்கடற் சேர்ப்பநீ யுண்டவென் னலனே"

என நீண்ட ஒரு விளித் தொடரையும் இறுதியில் வைத்து நிற்பது காணத்தக்கது.

"அதுகொறோழி காமநோயே" எனக் கூறிப் பின்னர் எதிர் பார்ப்புக்கேற்றவாறு காம நோயை விளக்கி நின்றார். இங்கு "அதுநீ நேர்ந்தனை யாயின் தந்தனை சென்மோ" எனக் கூறுகிறார். எதைத் தருவது என்பதை இறுதியில் கொண்டுவந்து "நீ உண்ட வென் னலனே" எனக் கூறுவது காணத்தக்கது. இவையெல்லாம் திட்டமிட்ட இவரது திறனைக் காட்டும்.

இவரது மற்றொரு புறப்பாடல் (புறம் 5) கூட விளித் தொடரைக் கொண்டுள்ளமையும் கவனித்தற்பாலது. சேரமான் கருவூரேறிய ஒள்வாட் கோப்பெருஞ் சேரலிரும் பொறையைப் பாடியுள்ள பாடலும்

"எருமை யன்ன கருங்க லிடைதோறு
ஆனிற் பரக்கும் யானைய, முன்பின்,
கானக நாடனை! நீயோ பெரும!

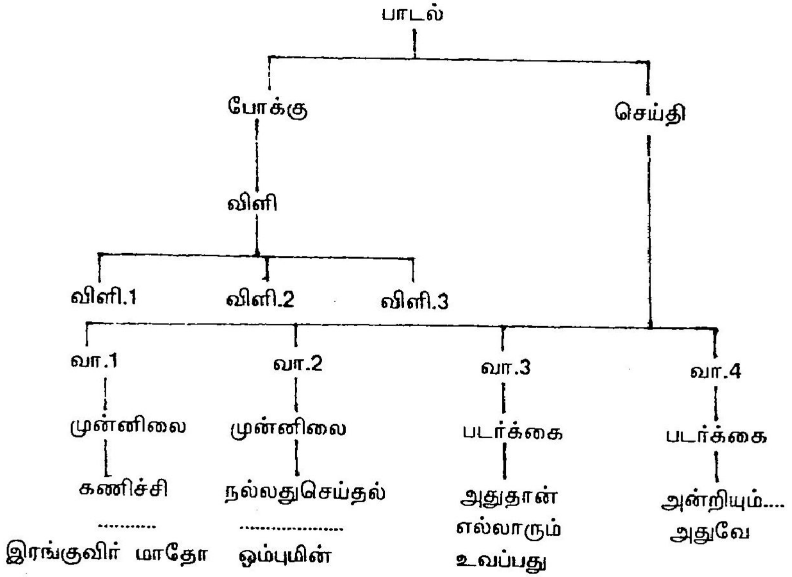
எனச் சிறந்த விளியைக் (நாடனை) கொண்டே காணப்படுகின்றது. இந்நிலையில் கவிஞர்கள் தங்கள் பாடலை ஆக்கும்போது சிறந்த சிந்தனைக்குப் பின்னர்தான் அவற்றை ஆக்கி முடிக்கின்றனர் என எண்ணலாம். நரிவெரூஉத் தலையார் விளித் தொடர்களின் ஈர்க்கும் பண்பை நன்கு தெரிந்த நிலையில்தான் எல்லாப் பாடல் களிலும் விளித் தொடர்களைப் பயன்படுத்தி வேகமான

ஓட்டத்தையும் விறுவிறுப்பான போக்கையும் கொண்டுவந்து விடுகிறார்.

5.7 கூறும் செய்தியும் கூறும் விதமும்

நரிவெரூஉத் தலையாரின் புறநானூற்றுப் பாடலின் (195) வெற்றிக்கு ஒரு முக்கிய காரணம் அவர் கூறும் செய்தியும் அவர் அதனைக் கூறும் விதமும்தான். (design and execution). அடுக்கடுக்காக விளித்தொடர்களை முதலிலே வைத்து அவற்றையடுத்து அடுக்காகச் சிறந்த வாக்கிய உருவங்களில் செம்மையாகக் கூறிச் செல்வது காணத்தக்கது. நல்ல முன்னிலை வாக்கியங்களை முறையாக வைத்து வேகத்தை முடுக்கி விட்டுக் கூறவந்த காரியத்தை முடிய நாட்டிச் செல்லுகிறார் அவர்.

இப்பாடல் 3 விளித்தொடர்களையும் 4 வாக்கியங்களையும் கொண்டது. விளித் தொடர்கள் பாட்டுக்கு முகப்பாகவும் வாக்கியங்கள் செய்தியைக் கூறும் பகுதியாகவும் உள்ளன.



இந்தக் கவிதையில் கவிஞர் கூறவிரும்புவதெல்லாம் "நல்லது செய்தல் வேண்டும்; அதைச் செய்ய முடியாவிட்டால் அல்லது செய்யாமலாவது இருத்தல் வேண்டும்" என்பதுதான்.

இந்தச் செய்தியைக் கவிஞர் எவ்வாறு கூறுகிறார்? அவர் கூறுகிற செய்தி பாடலைப் படிப்பவர் உள்ளத்தில் பதியும்படி

கவிதை ஆக்கப்பட்டிருக்கிறதா? அவ்வாறு ஆக்கப்பட்டிருப்பின் அதனை எவ்வாறு? என்னென்ன கவிதை உத்திகளைப் பயன் படுத்திக் கூறியுள்ளார்? என்றெல்லாம் ஆராய்தல் வேண்டும்.

செய்திகளைக் கூறி நிற்கும் கவிதைப் பகுதியில் காணப்படும் வாக்கியுங்களைக் கவனித்தால் முதல் இரண்டு வாக்கியங்கள் முன்னிலை வாக்கியங்கள். மீதியுள்ள இரு வாக்கியங்களும் படர்க்கை வாக்கியங்கள்.

5.7.1 முன்னிலை வாக்கியங்கள்

பொதுவாக முன்னிலை வாக்கியங்கள் கேட்போரையே முன்னிலையாக்கிக் கூறுகின்ற நிலையில் உள்ளத்தைத் தொடும் சக்தி வாய்ந்த நிலையில்தான் தாம் சொல்ல வேண்டிய செய்தியை முன்னிலை வாக்கியங்களில் கூறுகிறார் கவிஞர். வாசகர்கள் ஒவ்வொருவரையும் தொட்டு நிற்கும் நிலையில், தாம் சொல்ல வேண்டிய செய்தியை மிக அருமையாகக் கூறும் விதத்தில் அது வாசகர்களின் உள்ளத்தில் பசுமரத்தாணி போன்று பதிந்துவிடுதல் காணலாம். முதல் வாக்கியத்தில் தன்னுடைய இறுதி நாளில் சாவு வரும்போது “எந்த நல்ல காரியத்தையும் செய்யவில்லையே” என்ற ஏக்கமும் இரக்கமும் கொண்டு அவதிப்பட நேரிடும் என்ற ஒரு எண்ணத்தை ஞாபகப்படுத்தி நிற்பது பின்னால் வரும் செய்திகளுக்கு, முக்கியமான செய்திக்கு நல்லதொரு களன் அமைத்துக் கொடுப்பதாக அமைந்துவிடக் காண்கிறோம். “இரங்குவிர் மாதோ” என அழுத்தமும் திருத்தமும் படக் கூறுகிறார்.

முதல் வாக்கியத்தின் அமைப்பும் அதை ஒட்டி வரும் அசை நிலையும் இரக்க உணர்வைத் தெரிவிப்பதாக அமைந்துள்ளன. “மாதோ” என்பதைக் கூடத் தனி வாக்கியமாகவும் கொள்ளலாம்.

“கணிச்சிக் கூர்ம்படைக் கடுந்திற லொருவன்
பிணிக்குங் காலை யிரங்குவிர் மாதோ”

என்ற வாக்கிய அமைப்பு “கயன்முள்ளன்ன நரைமுதிர் திரை கவுட் பயனில் மூப்பின்'' என்பதைப் போன்று இரண்டு இரண்டாம் வேற்றுமைத் தொடர்கள் கொண்டதாகவே உள்ளமை இங்கு ஒப்பு நோக்கத் தக்கது. வேகமான ஓட்டத்தைக் கொண்ட இவ்வாக்கியத்தில் “நீங்கள் இரங்குவிர்'' என்றும் நீங்கள் இரக்கத்துக்கு உரியவர்கள் என்றும் முன்னிலையில் வேகத்துடன் கூறி அதனை அடுத்து உச்சநிலையாக (Climax),

"நல்லது செய்தல் ஆற்றீ ராயினும்
அல்லது செய்தல் ஓம்புமின்"

எனக் கடைந்தெடுத்த சொற்களால், சொற்றொடர்களால் என்ன செய்தல் வேண்டும் என்பதை இன்னும் வேகத்தையும் விறுவிறுப்பையும் கூட்டி "ஓம்புமின்" எனக் கட்டளையிட்டுக் கூறுவது எந்தவொரு வாசகனிடையேயும் வேண்டிய ஒரு உணர்வைத் தந்தே நிற்கும். இப்பாடலின் உச்சகட்டமே இந்த வாக்கியத்தில் தான் அமைந்து கிடக்கிறது. "நல்லது செய்தல்", "அல்லது செய்தல்" என்ற தொடர்களில் நல்லவொரு முரணைக் கொண்டு வந்து ஆனால் அதேநேரத்தில் ஒருமுகப் போக்கையும் கொண்டு வாசகனின் உள்ளத்தில் பதியும்படி செய்வது கவிஞனின் கைவண்ணத்தைக் காட்டுவது ஆகும்.

நல்லது செய்தல் : அல்லது செய்தல்
ஆற்றீர் : ஓம்புமின்

என அருமையாக முரண் அமைந்து நிற்பது காணத்தக்கது. இந்த வாக்கியத்தின் அமைப்பு, ஒருமுகமான போக்கு, இரங்குவிர். என்பதில் தோன்றா எழுவாய், நல்லது செய்தல், அல்லது செய்தல், என்ற தொடர்கள், செய்தல் என்ற தொழிற் பெயர் ஆட்சி, ஓம்புமின் என்ற ஏவல் வினையின் பங்கு இவையெல்லாம் இணைந்து நின்று ஒரு உறுதிப்பாட்டைத் தருதல் காணலாம். இவ்வாறு கூறுவது கவிதையின் பண்பு என்பார் ஆர்னால்ட்.

5.7.2 தொழில் பெயர் ஆட்சி

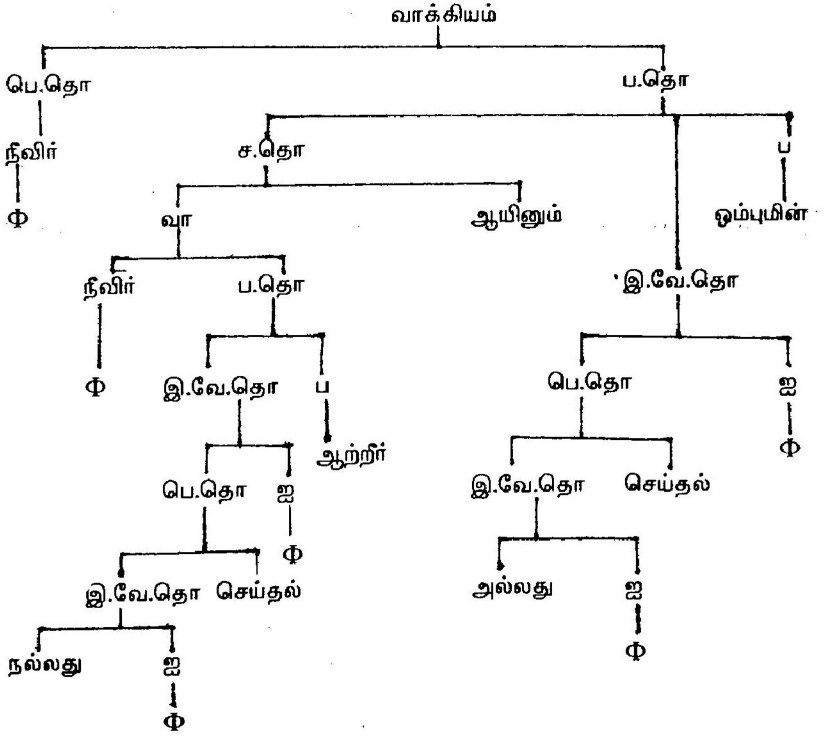
இந்த நேரத்தில் தொழில் பெயரின் பண்பு பற்றியும் குறிப் பிட்டாக வேண்டும். தொழிற் பெயருக்குச் சில இடங்களில் உறுதியைக் கொடுக்கும் ஆற்றல் உள்ளமை காணலாம்.

"நான் வர வேண்டும்" என்பதும் "நான் வருதல் வேண்டும்" என்பதும் ஒரு பொருள் குறித்தனவாக இருப்பினும் "வருதல்" என்ற சொல் சிறிது வேகம் கூடிய சொல்லாகவே இருக்கக் காணலாம். பாரதியார் இத்தகைய தொழிற் பெயர்களைப் பயன்படுத்தும் இடங்களை நோக்கினால் இது தெரியவரும். "ஈன்று புறந்தருதல்" என்ற பாடலும் இதனையே பயன்படுத்தும்.

5.7.3 அமைப்பும் அமையும் இடமும்

இப்பாடலைப் படிப்போர் யாராயிருந்தாலும் இந்த இரண்டு அடிகளின், அல்லது இந்த வாக்கியத்தின் தாக்கத்தை உணராமல் இருக்க முடியாது. பாடலைப் படித்துக் கொண்டே வரும்போது இதன் ஆகர்ஷண சக்தியை நன்றாக உணரமுடியும்.

"இரங்குவிர் மாதோ" எனக் கூறி இரக்க உணர்வினை எழுப்பி உடனே அதையடுத்து அருமையான வாக்கியத்தை இரண்டடிகளில் "நல்லது செய்தல் ஆற்றீர் ஆயினும் அல்லது செய்தல் ஓம்புமின்" என இரண்டு ஒரே விதமான இரண்டாம் வேற்றுமைத் தொடர்களை இட்டு ஒருமுகப் போக்கில் (சொல்லிலும் அமைப்பிலும்) அமைத்து நிற்றல் காணத்தக்கது. இவை இரண்டும் சேர்ந்து ஒரே கலவை வாக்கியம் ஆயினும் இரண்டு அடிகளும் மனத்தில் படுமாறு அவற்றை அமைத்திருப்பது காணத்தக்கது. முதல் தொடருக்கும் இரண்டாவது தொடருக்கும் வாக்கிய அந்தஸ்து கொடுத்து அவற்றை ஆக்கியிருப்பது இரண்டும் உள்ளத்தில் படுமாறு நிற்கச் செய்கின்றது. 'ஆயினும்' என்பது மழுங்கிவிடுகின்ற நிலையில் உள்ளமையும் காணத்தக்கது. இவ்விரு வாக்கியங்களும் ஒரே விதமான அமைப்பைக் கொண்டு ஒரே விதமான எழுவாய், பயனிலை, வேற்றுமைச் சொற்கள் போன்றவற்றில் எல்லாம் ஒருமுகப் போக்குடன் இருப்பது உள்ளத்தில் நிலைநிறுத்துவதற்கு எளிதாகவும் ஏற்றதாகவும் உள்ளது.



எத்தனை அளவுக்கு ஒருமுகப் போக்கு காணப்படுகின்றது என்பதை இது விளக்கும்.

நீவிர் நல்லதைச் செய்தலை ஆற்றீர்
நீவிர் அல்லதைச் செய்தலை ஓம்புமின்

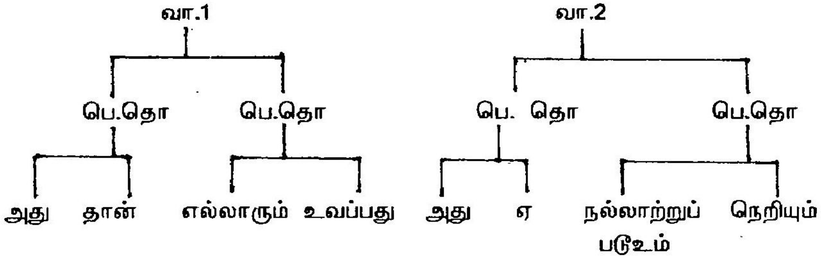
என்ற வாக்கியங்கள் இரண்டிலும் நீவிர், ஐகாரம் ஆகியவை கெட, கலப்பு வாக்கியம் உருவாகியுள்ளது. யாருடைய கண்களிலிருந்தும், அல்லது கேட்போராக இருந்தால் யாருடைய செவிகளிலிருந்தும் தப்ப முடியாதபடி செய்தி கூறும் பகுதியில் நடுவில் வைத்து ஆக்கியிருக்கிறார் புலவர். சின்னஞ்சிறு இரு அடிகளில் செம்மையான இந்த வாக்கிய அமைப்பு உள்ள நிலையில் உள்ளத்தில் பதிய வைப்பதற்கும் மறக்காமல் இருக்கும் நிலைக்கும் உரிய நிலையில் அமைந்து அன்று முதல் இன்று வரையிலும் எடுத்தாளப்படும் நிலையில் அமைந்து உள்ளது இவ்வாக்கியம். இதைத்தான் தொல்காப்பியம் "குறித்த பொருளை முடிய நாட்டல்" எனக் கூறிப் போந்தது. இவ்வாறு கவிதையில் சிறந்த இடத்தில் கண்ணிற்படும் படி கருவினை அமைப்பதுதான் கவிஞனின் பணி என்பார் டிரைடன். எவ்வாறு நகை செய்யும் கலைஞன் அழகான பொருள் வெளியில் தெரியுமாறு உரிய இடத்தில் அமைத்து நிற்கிறானோ அவ்வாறு கவிஞனும் கவிதையில் கண்ணில் தெளிவாகப் படும்படி கருப்பொருளின் கருமணியை உரிய இடத்தில் அமைத்து நிற்கவேண்டும் என்பார். "I mean the foundation of it, before it is modelled by the art of him who writes it; who forms it with more care by exposing only the beautiful parts of it to view, than the skil ful lapidary sets a jewel...."(Preface to the Evenings Love 1671)

என்பது அவர் கூற்று (Cowl.178). இத்தகைய கவிஞனின் பணியை நன்கு அறிந்திருந்தனர் சங்க காலக் கவிஞர்கள். நரிவெரூஉத் தலையாரும் இந்நிலையில் கருவின் கருமணி போன்ற இந்தச் செய்தியை உரிய இடத்தில் உரிய அழுத்தத்துடன் உரிய உயரிய அமைப்புடன் கூறிச் சென்றுள்ளார் எனக் கருதலாம். இதனால் தான் இன்றும் பல்லோராலும் எடுத்தாளப்படும் இரண்டடிகளாக நின்று நிலவுகின்றன.

5.7.2 படர்க்கை வாக்கியங்கள்

மேலும் இதனைப் பொதுமைப் படுத்தும் நோக்கத்துடன் தான் "அது தான் எல்லாரும் உவப்பது; அன்றியும் நல்லாற்றுப் படூஉ நெறியுமா ரதுவே" என்று மேலும் இரண்டு ஒரேமாதிரியான வாக்கியங்களைப் படர்க்கையில் வைத்துக் கவிதையை முடிக்கிறார். இந்த இரண்டு சிறிய வாக்கியங்களில் சொன்ன செய்திக்குப் பொதுமைப் பண்பை ஏற்றி நல்லது செய்தலும்

அல்லது செய்யாமல் இருப்பதும் உலகப் பண்பு, உலகம் உவக்கும் பண்பு எனக் கூறிச், சொன்ன செய்திக்கு மீண்டும் உரம் ஊட்டுகிறார் அவர். பொதுமைப்படுத்தும் நிலையில் படர்க்கை.



இவ்விரண்டு ஒரேமாதிரியான வாக்கியங்களை "அன்றியும்" என்ற சொல்லைக் கொடுத்து இணைத்து நிற்கிறார் கவிஞர். இதனால் தான் இது உள்ளம் தொடும் நிலையில் உள்ளது. முதலில் "ஆயினும்" என்ற சொல்; இங்கே "அன்றியும்" என்ற சொல். இவ் விரண்டையும் மழுங்க விட்டு இரண்டு செய்திகளையும் உள்ளத்தில் படுமாறு கூறுகிறார் புலவர்.

5.8 கவிதை

கவிதை என்பது முன்னர்க் கூறியது போன்று செய்தியைச் சொன்னால் மட்டும் போதாது; சுவைபடச் சொல்ல வேண்டும்; உள்ளம் உணரக் கூறவேண்டும்; உள்ளம் தொடவும் கூறவேண்டும்; சுவை வேண்டும்; உணர்வு வேண்டும்; உறுதியும் வேண்டும். இதனைத்தான் நரிவெரூஉத் தலையார் சான்றோர்களைக் கொண்டு வந்து அவர்களை முன்னிறுத்திச் சுவைபடச் செய்து சிறந்த அமைப்பாலும் இடத்தாலும் உள்ளத்தில் படச் செய்து "கணிச்சிக் கூர்ம்படைக் கடுந்திறல் ஒருவனைக்" கொண்டு வந்து உள்ளம் உணர்வுபடச் செய்து நிற்கிறார். கவிதையாக்கம் என்பது உருவ ஆக்கமும் பாடுபொருள் பண்பும் கலந்தது என்பதைக் கவிஞர் மறந்துவிடவில்லை! எதை எதை எப்படி எப்படிச் சொல்ல வேண்டும் என்பதையும் மறந்துவிடவில்லை! எங்கே சொல்ல வேண்டும் என்பதையும் மறக்கவில்லை! இதுதான் "குறித்த பொருளை முடிய நாட்டல்"!

5.9 சமனிலை

இப்பாடலை இன்னும் கூர்ந்து நோக்கினால் இதன்கண் காணப்படும் சமனிலையும் தெரியவரும். சொல்லவேண்டிய கருத்தை நடுவிலே இரண்டு அடிகளில் வைத்திருப்பதும் காணத்தக்கது. விளிக்கு மூன்றடிகள்; பொதுமைப்படுத்தி நிற்பது இரண்டே கால் அடிகள். சொல்ல வேண்டியதற்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து நல்ல ஒரு அருமையான வாக்கியத்தில், நல்ல தொடரால் அடித்துக்

கூறுவது போன்று கூறி நிற்பது யாருடைய கண்ணிலிருந்தும் தப்பாது. ஒரு பாடலை அல்லது கவிதையைப் பார்த்த உடனே அல்லது படித்த உடனே அதன் முக்கிய செய்தி கண்ணில் பட வேண்டும். இதனால்தான் சிலர் "The poet writes principally to the eye" எனக் கூறிப் போந்தனர் (WB:257). கருத்தில் தைக்க வேண்டும். இந்த நிலையில் கவிஞர் நரிவெரூஉத் தலையார் மிக அருமையாக இப்பாடலை ஆக்கியுள்ளார். சமனிலையுடன் கூறுவதும் முக்கியச் செய்தியை முழுமையாக்கிக் கூறுவதும் பொதுமைப்படுத்திக் கூறும்போதும் "அதுதான் எல்லோரும் உவப்பது"; "அதுதான் நல்ல நெறி" என இரண்டு வாக்கியங் களாக்கி அடுத்தடுத்துக் கூறுவதும் தெளிவையும் தேற்றத்தையும் காட்டுகின்றன. நல்ல கவிதை என்பது கவிஞனின் தெளிவையும் அதனால் அவன் உள்ளத்தில் ஏற்படும் தேற்றத்தையும் தெளி வாகக் காட்டி நிற்றல் வேண்டும். இதே போன்று வாசகன் உள்ளத்திலும் தெளிவாகப் பதியச் செய்ய வேண்டும். இந்நிலைக்கு இப்பாடல் நல்ல ஒரு எடுத்துக்காட்டாகும். வாசகர்களின் உள்ளத்திலும் தெளிவையும் தேற்றத்தையும் கொடுத்து நிற்பது இப்பாடல். வாசகன் எவனுக்கும் இப்பாடல் கூறும் செய்தியில் இரண்டுபட்ட எண்ணங்களே உருவாகா. எந்த ஒரு கவிதையின் உருவ (வடிவ) ஆக்கத்திலும் மொத்த உருவாக்கத்திலும் இந்நிலை பேணிக் காக்கப்பட வேண்டும். இதைத்தான் தொல்காப்பியம் "யாப்பு" எனக் கூறி நிற்கிறது. குறித்த பொருளை முடிய நாட்டுவதுதான் யாப்பு.

5.10 ஔவையாரின் வினாவும் விளியும் அடுக்கு வாக்கியங்களும்

"வாயிலோயே வாயிலோயே.....வாயிலோயே" *(புறம்.206)* என அருமையான விளித் தொடர்களை அற்புதமாக அமைத்துப் பாடலைத் தொடங்கிய ஔவையார் தாம் கூறவரும் செய்தியையும் மிக அருமையாகக் கூறுவார். அவர் கூறுவதெல் லாம் முன்னர்க் கூறியபடி கவிஞர்கள் அல்லது புலவர்கள் பரிசில் பெறுபவர்களாயினும் அதனை உரிய வரிசையோடும் வாழ்த்தோடும் பெற்றுத்தான் நிற்பர் என்பதுதான்; உரிய மரியாதை, உயர்ந்த வரவேற்பு, உண்மையான மதிப்பு ஆகியவை வேண்டும் என்பதுதான் அவர் இந்தப் பாடலில் கூறுவது. அதனைத் தெளிவாகக் கூறுவார்; தேற்றமாகவும் கூறுவார். அரசன் என்றோ அல்லது அவனிடம் பரிசில் பெற வந்தவர் என்றோ எண்ணாமல் கூறுவார் அவர்.

அருமையாகத் தொடங்கிய கவிதை எந்தவிதமான தொய்வும் ஏற்படாமல் இறுதி வரையிலும், முன் ஏற்படுத்திய

உணர்வையும் உணர்ச்சியையும் தக்கவைத்து, அழகான சொற்களையும் ஆற்றல் மிகுந்த சொற்றொடர்களையும் அடுக்கு அடுக்கான வாக்கியங்களையும் பயன்படுத்தி, நடு நடுவே எதுகையையும் மோனையையும் குழைத்துப் பாடலைக் கொண்டு செல்லுவார் அவர். வேகமான விளிகளைப் பயன்படுத்திய உடனேயே வாயிலோனைப் பார்த்து,

"கடுமான் தோன்றல்; நெடுமான் அஞ்சி,
தன்னறி யலன்கொல்? என்னறி யலன்கொல்?"

என இரண்டடிகளில் இரண்டு வாக்கியங்களில் அவனைப் புகழ்ந்து கூறி, அதேநேரத்தில் அவனுடைய காலம் தாழ்த்தும் நிலையையும் சாடி நிற்கிறார் அவர். இரண்டு தொடர்களால் புகழ்கிறார்: இன்னும் இரண்டு தொடர்களால் சாடுகிறார். எவ்வாறு ஒரேமாதிரியான தொடர்கள் புகழ்ச்சிக்குப் பயன்படுகின்றனவோ அதே போன்று இரண்டு ஒரேமாதிரியான வினாக்களும் சாடுவதற்குப் பயன்படுகின்றன. "கடுமான் தோன்றல்" என்றும் "நெடுமான் அஞ்சி" என்றும் ஒரேமாதிரியான வடிவமைப்புக் கொண்ட தொடர்களைப் பயன்படுத்துவது போன்றே "தன்னறியலன் கொல்", "என்னறியலன் கொல்" என்றவற்றையும் ஒரேமாதிரியாகக் கொண்டு வந்து ஓட்டம் கொடுத்து நிற்பார். ஒரே ஒரு வேறுபாடுதான். ஒன்றில் த, இன்னொன்றில் எ. ஒரே இலக்கணக் கூறுகளைப் பயன்படுத்திய நிலைதான் இத்தகைய ஒருமைப்பாடு எதுகை மோனைகள் போன்றவற்றை இப்பாடலில் மிக எளிதாகக் கொண்டுவந்து விடுகிறது. ஒரேவிதமான அமைப்பில் மிகச்சிறிய வேற்றுமையைக் கொண்டு வந்து முழுமையான தொடை ஒருமைப் பாட்டையும் கொண்டுவந்து விடுகிறார் ஔவையார். தொடை ஒருமைப்பாடு இவ்வடிகளுக்கு வாழ்வையும் வளத்தையும் தத்து நிற்கின்றது.

அஞ்சி தன்னுடைய தரத்தை அறியாதவனா? இல்லை; என்னுடைய தரத்தைத்தான் அறியாதவனா? வினாவைக் கொண்டு வந்து தொடர்ச்சியாக வேகத்தையும் விறுவிறுப்பையும் கொடுத்து விடுகிறார் அம்மையார். விளியிலும் முன்னிலையிலும் காணும் அதே வேகத்தையும் விறுவிறுப்பையும் வினாவும் கொண்டுவந்து நிற்கும் என்பது முன்னரே காட்டப்பட்டது. அதிலும் அம்மையார் அருமையான ஒருமுகப் போக்கையும் சிறந்த ஓசையமைப்பையும் கொண்ட தொடர்களால் கூறும்போது நம்மை மறந்து நிற்கிறோம். இவ்வாக்கியங்களின் அமைப்பு இவற்றிற்குக் கொடுக்கும் அழகு கண்டு மகிழ்தற்குரியது. இவை இணைந்து வரும்போது உணர்வும் உணர்ச்சியும் ஓங்கி நிற்கக் காணலாம். வினாவைக் கலந்து கோபத்தையும் தாபத்தையும் ஓடவிடுகிறார் அம்மையார். இத்தகைய உணர்வு தரும்

இணைப்பினை எத்தனையோ கவிஞர்கள் பயன்படுத்தி வெற்றி கண்டுள்ளனர்.

எடுத்துக்காட்டாக இளங்கோவடிகள் இதனைக் கண்ணகி யின் மூலம் மிக அருமையாகக் காட்டி நிற்கிறார். துன்ப மாலையில் கணவன் கொலையுண்ட செய்தியறிந்த கண்ணகி "பொங்கி எழுந்தாள், விழுந்தாள்.....செங்கண் சிவப்ப அழுதாள், தன் கேள்வனை எங்கணா, என்னா இனைந்தேங்கி மாழ்குவாள்" என்றெல்லாம் கூறும் அடிகள் இறுதியில் வினாத் தொடர்களையும் பிறவற்றை யும் இணைத்து,

"மன்பதை அலர் தூற்ற மன்னவன் தவறிழைப்ப
அன்பனை இழந்தேயான் அவலங்கொண் டழிவலோ?
. . . .
மறனொடு திரியுங்கோல் மன்னவன் தவறிழைப்ப
அறனெனும் மடவோய்யான் அவலங்கொண் டழிவலோ?
. . . .
இம்மையும் இசையொரீஇ இனைந்தேங்கி அழிவலோ"?

(36–45)

என்றெல்லாம் வினாத் தொடர்களையிட்டு இறுதியில் முத்தாய்ப்பு வைத்தாற்போல் கண்ணகி காய்கதிர்ச் செல்வனை நோக்கி,

"காய்கதிர்ச் செல்வனே! கள்வனோ என்கணவன்?"

என்று விளியையும் வினாவையும் இணைத்து உணர்ச்சி பொங்கக் கூறுவது இங்கு நினைவு கூரத்தக்கது.

இத்தகைய இடங்கள் பலவற்றைச் சங்க இலக்கியங்களில் காணமுடியும். இவற்றில் விளியால் ஒளிபெறும் பாடல்கள் பல. விளியும் முன்னிலையும், விளியும் வினாவும் எனப் பல நிலைகளில் விளித் தொடர்கள் பாடல்கள் பலவற்றிற்கு உயிரோட்டத்தையும் உணர்ச்சிமயத்தையும் உள்ளார்ந்த வலிமையையும் கொடுத்து நிற்கக் காணலாம். விளிச் சொற்களின் இந்தச் சக்தியையும் அடுக்கிக் கூறும்போது வரும் அழகான உணர்வையும் கண்ட கவிஞர்களில் அவற்றைப் பயன்படுத்தி அருமையான கவிதைகளை ஆக்கியவர்களும் பலர். கவிதை உருவ ஆக்கத்தில் இவற்றின் பங்கை நன்கு அறிந்து தத்தமக்கு ஏற்பச் சாகாத வரம்பெற்ற பாடல்களை ஆக்கியுள்ளனர் சங்ககாலக் கவிஞர்கள் பலர்.

"பார்ப்பன மகனே! பார்ப்பன மகனே!
செம்பூ முருக்கின் நல்நார் களைந்து
தண்டொடு பிடித்த தாழ்கமண் டலத்துப்
படிவ உண்டிப் பார்ப்பன மகனே"

என்றழைத்து "நீ காதல் கொள்ளுவதும் காமநோய் அடைவதும் அதனால் வருந்தி வாடுவதும் தகவல்ல என்று கூறுகிறாயே; நீ படித்த படிப்பென்ன? வேதமென்ன? அவ்வேதத்திலாவது இதற்கொரு மருந்தும் உண்டோ? உனக்கு ஏன் மயக்கம்?" என்ற பாணியில்,

"எழுதாக் கற்பின் நின்சொல் லுள்ளும்
பிரிந்தோர்ப் புணர்க்கும் பண்பின்
மருந்து முண்டோ? மயலோ விதுவே'

எனப் பாடுகிறார் பாண்டியன் ஏனாதி நெடுங்கண்ணனார் (குறு. 156). மூன்று விளிச் சொற்களை முறையாக அமைத்து உள்ளம் தொடும்படி பார்ப்பன மகனை அழைத்து "மருந்து முண்டோ" (நீ சொல்) என வினாவையும் தொடுத்து அதனை அடுத்து இது உன் மயக்கம் அன்றோ! என உறுதிபடக் கூறும்போது கவிஞனின் கவிதை ஆக்கத்தின் சிறப்பை உணரமுடிகின்றது.

5.10.1 பாவடிவம் மட்டும் அன்று

கவிதை என்பது வெறும் சொற்களின் சேர்க்கையன்று. பாவடிவம் மட்டும் கொண்ட யாப்பு வடிவமும் அன்று. நல்ல கருவுடன் எந்தெந்த சொற்களை எவ்வெவ்வாறு சேர்த்தால் என்னென்ன உணர்வும் உணர்ச்சிகளும் தோன்றுமோ அந்தந்த சொற்களை அவ்வவ்வாறு இணைத்து அப்படி அப்படி உருவாக்கி மனித உள்ளங்களில் தலைசிறந்த உணர்வுகளை உலவவிடுவது தான் உயர்ந்த கவிதையின் இலக்கணம். "Poetry is the highest eloquence of passion" என்பார் ஹேஸிலிட். மில்டனோ "Poetry is passionate and sensuous" என்பார். இன்னொருவரோ "Poetry is passion, passion is poetry" என்பார். இதைத்தான் ஹொராஸ் போன்றவர்கள் சொற்களின் சேர்க்கையில் சொல்லவொண்ணா உணர்வுகள் தோன்றுகின்றன எனக் கூறிப் போந்தனர். உணர்வுகளில்தான் கவிதைகள் மலர்கின்றன என்றால் வாசகர்கள் பெறும் உணர்வுகளில்தான் கவிதைகள் மணம் பெறுகின்றன. இத்தகைய மணங்களைக் கொண்டு வருவது கவிஞர்களின் பணி. சொற்களின் சேர்க்கையில், வாக்கியங்களின் அமைப்பில், பல வாக்கியங்களின் பக்குவமான அடுக்கில் வேண்டிய உணர்வுகளை உருவாக்கி உலவவிடுவது நல்ல கவிஞர்களுக்குக் கைவந்த கலையாகும். இக்கலையில் வெற்றி பெறுபவனே சிறந்த கலைஞன்! உயர்ந்த கவிஞன்!

5.10.2 அடுக்கு வாக்கியங்கள்

இதனை ஔவையார் நன்கு அறிந்திருந்தார். ஔவையாரின் மேலே காட்டிய கவிதையின் மொழியமைப்பை, சொற்றொடர்

களை, அடுக்கு வாக்கியங்களை நன்கு கவனித்தால் அம்மை யாரின் கவிதை உத்திகள் தெரியவரும். வினாத் தொடர்களை அடுத்து, அறிவும் புகழும் உடையோர் மாய்ந்த உலகம் இல்லை இது என்ற பொருளில்

"அறிவும் புகழும் உடையோர் மாய்ந்தென
வறுந்தலை உலகமும் அன்றே!"

எனத் தேற்றம் காட்டும் வாக்கியத்தைத் தருகிறார். (பார்ப்பன மகனே என்ற பாடலிலும் இதே நிலையைக் காண்கிறோம். மருந்து முண்டோ? மயலோ இதுவே என்பதும் இத்தகையதே) அடுத்து மிக அருமையாகச் சின்னஞ்சிறு இரண்டு வாக்கியங்கள்!

". . . . . . அதனால்
காவினெம் கலனே! சுருக்கினெம் கலப்பை!"

எனத் தோன்றா எழுவாய் (யாம்) ஒன்றை வைத்து ஓரேவிதமான இருவாக்கியங்களை அமைத்து நிற்பது வேகத்தைக் கொடுப்ப தாகவே உள்ளது. இதேபோன்று பயனிலைகளை முன்னே கொண்டுவந்து வேகத்தைக் காட்டுவதும் ஔவையாரின் வேகத்தைப் பிரதிபலித்து நிற்கின்றது. வேகமாகச் செயல்படுவதை எவ்வாறு அருமையாகத் தத்ரூபமாக வார்த்தைகளில் கொண்டு வரமுடிகிறது அம்மையாரால் என்று எண்ணிப் பார்த்து மகிழமுடிகிறது நம்மால். இதனால்தான் மொழிச் சொற்களே உணர்வைக் கொண்டு வருவதற்கு உகந்த உயரிய கருவி (WB:27) என அரிஸ்டாட்டில் போன்றவர்கள் கூறிச் சென்றனர்.

அடுத்து வரும் வாக்கியமும் புதுமையும் பொலிவும் கொண்டது. உவமானத்தைக் கூறி உவமேயத்தைக் கூறாமல் நறுக்குத் தெறித்தாற் போன்று நம்மைச் சிந்திக்க வைக்கிறார் அம்மையார். சிறந்த தச்சனுக்குக் காட்டில் மரமா இல்லை என்கிறார்.

"மரங்கொல் தச்சன் கைவல் சிறாஅர்
மழுவுடைக் காட்டகத்து அற்றே"

என்பதுதான் அவ்வாக்கியம். சிறந்த உவமையால் செம்மாந்து நிற்கும் கவிஞர்களின் தன்மையை, அவர்களின் எங்கும் செல்லும் நிலைமையைக் கூறி மகிழுகிறார். ஔவையாரின் நம்பிக்கையும் கவிஞர்களின் மீது அவருக்கிருந்த பேரெண்ணத்தையும் அவர்களின் பெருஞ் செயல் பாட்டையும் இது புலப்படுத்துவதாக உள்ளது. அதனையடுத்து,

"எத்திசைச் செலினும் அத்திசைச் சோறே"

என்ற தொடரும் முந்தைய வாக்கியத்தைப் போன்று பயனிலை இல்லாத வாக்கியமே. பயனிலை மட்டுமா இல்லை. இன்னும்

என்னென்னவோ இல்லை. ஆனால் உணர்வு இருக்கிறது; உணர்ச்சி இருக்கிறது. இதுவே பாடலின் உச்சகட்டம். இதனையும் தன்னை ஒட்டிய நிலையில் கூறாமல் கவிஞர்கள் அனைவரையும் ஒருசேரப் பொதுமைப்படுத்திக் கூறுவதுதான் கவிதைக்கு ஒரு வலிமையையும் வனப்பையும் கொடுத்து நிற்கிறது. பொதுமையையும் கொண்டு வந்து நிறுத்துகிறது. எத்திசை: அத்திசை என்ற முரணில் முடித்து நிற்கிறார் அவர். ஆனால் உணர்வு முடியாமல் பார்த்துக் கொள்ளுகிறார்.

ஔவையார் தலைசிறந்த ஒரு கவிஞர். ஒவ்வொரு பாடலிலும் புதுமையான சில எண்ணங்களையும் உத்தியையும் கொண்டு வருபவர். பாடல்களின் தொடக்கம் முதல் இறுதி வரையிலும் சிறந்த சொற்களையும் சொற்றொடர்களையும் செய்தியையும் கொண்டு வந்து தொய்வோ தொங்கலோ இல்லாமல் கவிதையை உயிரோட்டத்துடனும் உயரிய உணர்வுடனும் கொண்டு செல்லும் கைதேர்ந்த ஒரு சொல்வினைக் கவிஞர்.

5.11 ஆயிரம் வழிகள்; பதினாயிரம் நிலைகள்

இந்த மூன்று கவிஞர்களுமே (நரிவெரூஉத் தலையார், வெள்ளி வீதியார், ஔவையார்) அடுக்கு விளியை முதலில் வைத்துத் தங்கள் தங்கள் மேற்கூறிய பாடல்களை ஆக்கியுள்ளனர். விளியின் வேகத்தைக் கொண்டு தொடங்கினாலும் அவர்களின் பாடல்களில் தங்கள் தங்கள் தனித்துவத்தையும், கவித்துவத்தையும் கவிதை உத்திகளையும் காட்டி நிற்கின்றனர். தொடக்கம் ஒன்றே. ஆனால் அதன் பின்னால் வரும் அமைப்புகளோ வேறானவை. எனினும் ஒவ்வொன்றும் வாழும் கவிதையே!

வெள்ளிவீதியாரின் பாடல் (இதுபற்றி ஆசிரியர் பரக்க ஆராய்ந்துள்ள நிலையில்தான் அதன் பிறபகுதிகள் இங்கு ஆராயப்படவில்லை) நான்கு விளிகளைக் கொண்டது. நான்கு வாக்கியங்களையும் கொண்டது. வாக்கியங்கள் அனைத்தும் சின்னஞ்சிறு வாக்கியங்கள் 3 அடிகளில் 4 வாக்கியங்கள்!

"எம்மூர் வந்தெம் ஒண்டுறை துழைஇச்
சினைகெளிற் றார்கையை; அவரூர் பெயர்தி;
அனைய அன்பினையோ; பெருமற வியையோ"

என எல்லாம் முன்னிலை வாக்கியங்கள். விளியையும் முன்னிலையையும் இணைத்து நின்று தம் கவிதையை உருவாக்கினார். இந்த இரு இலக்கணக் கூறுகளையும் வைத்துத் தான் வெற்றியைக் கண்டவர். விளித்தொடரின் ஆட்சியிலும் முன்னிலை வினைகளிலும் வாழ்வு கண்ட கவிதை அது. அண்மை உறுப்பு மயக்கத்தில் கவித்துவம் கண்ட கவிதை அது.

நரிவெரூஉத்தலையாரோ விளித் தொடரைத் தொடக்க மாகக் கொண்டு முன்னிலை வாக்கியங்களோடு படர்க்கை வாக்கியங்களையும் கொண்டு வந்து தாம் சொல்ல வந்த செய்தியைப் பசுமரத்தாணிபோன்று பதியவைத்து நின்றவர். "நல்லது செய்தல் ஆற்றீ ராயினும் அல்லது செய்தல் ஓம்புமின்" என்ற இரண்டடிகளும் இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளாக எத்தனையோ உள்ளங்களிலும் உதடுகளிலும் உச்சரிக்கப்படுபவை. வாழ்வதற்கு, மரணமில்லாப் பெருவாழ்வைப் பெறுவதற்கு இரண்டடிகளே, ஏன் ஒரு வாக்கியமே போதும் என்பதற்கு இலக்கியமாகி நிற்பவர். இலக்கியம் கண்டவரே இலக்கியமாகி நிற்பவர்!

ஔவையாரின் பாணி சிறிது வித்தியாசமானது. விளித் தொடரின் கருத்திலும் வேற்றுமை. சொல்லும் பாணியிலும் வேற்றுமை. இங்கு முன்னிலை இல்லை. ஆனால் விளியையடுத்து வினாவும் பின்னர் அடுக்கு அடுக்காகப் படர்க்கையும்; எத்தனையோ நல்ல நல்ல தொடர்களின் ஆட்சி. கடுமான்: நெடுமான்; தன்னறியலன் கொல்: என்னறியலன் கொல்? என்ற வினாத்தொடர், மீண்டும் காவினெம் கலனே: சுருக்கினெம் கலப்பை . ஆகிய வேகமும் விறுவிறுப்பும் கொண்ட வாக்கியங்கள். எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக "எத்திசைச் செலினும் அத்திசைச் சோறே" என்ற சாகா வரம் பெற்ற சொற்றொடர்!

ஒரே தொடக்கமாயினும் மூவர் கவிதைகளிலும் வெவ்வேறு பாணி, வெவ்வேறு செய்திகள், வெவ்வேறு அமைப்புகள் இதுதான் கவிதையின் இலக்கணம். ஒரே கரு! வெவ்வேறு கவிதைகள்! ஒரே தொடக்கம்! வெவ்வேறு முடிவுகள்; முத்தாய்ப்புகள், முரண்கள், வெவ்வேறு உவமைகள், உயர்வுகள். ஆனால் எல்லாவற்றிற்கும் முடிவு ஒன்றுதான். அதுதான் கவித்துவம். பலனும் ஒன்றுதான்; அதுதான் மரணமில்லாப் பெருவாழ்வு!

ஒவ்வொரு கவிஞனுக்குமே ஆயிரம் வழிகள்; பதினாயிரம் நிலைகள். ஒரு கரு, ஓராயிரம் உரு. ஒரு உரு, ஓராயிரம் வகை. இந்தப் பிரபஞ்சமே கவிதையின் கரு. மனிதனின் முழு மொழி வளமே அதன் உரு! இவற்றை இனங்கண்டு இணைக்கும் முறை யால் இணைத்து ஜோடிக்கும் முறையால் ஜோடித்துத் தொகுக்கும் முறையால் தொகுத்து நிற்பதில்தான் கவிஞனின் கவித்துவம் அடங்கிக் கிடக்கிறது.

"மாஅ யோயே மாஅ யோயே
மறுபிறப் பறுக்கும் மாசில் சேவடி
மணிதிகழ் உருவின் மாஅ யோயே"

என்பது பரிபாடல்! மறுப்பிறப்பில்லை! ஆனால் மரணமில்லாப் பெருவாழ்வு இவர்களுக்கு!

6

பலசொல் அடுக்கு விளிகள்

6.1 அளவீடு

ஒருசொல் விளி, பலசொல் விளி, ஒருசொல் அடுக்கு விளி போன்றே பலசொல் அடுக்கு விளிகளும் சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படுகின்றன. பல சொற்களால் அல்லது சில சொற்களால் அல்லது ஒரே சொல்லால் ஆன பல அடுக்கு விளிகள் பரவலாகச் சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படுமாயினும் பதிற்றுப் பத்து, திரு முருகாற்றுப்படை, பரிபாடல், புறம் ஆகிய நூல்கள் அதிகமாகக் காணப்படுகின்றன. குறிப்பாகப் பதிற்றுப்பத்து நூலில் அதிகமாக இவை உள்ளன. பதிற்றுப்பத்தில் காணப்படும் பாடல்கள் 15,21,38,55,59,65,70,73,88,90 போன்ற பலவேறு பாடல்களை எடுத்துக்காட்டாகக் காட்டலாம்.

திருமுருகாற்றுப்படையில் முருகனை ஏத்திப்பாடும்

"அறுவர் பயந்த ஆறமர் செல்வ!
ஆல்கெழு கடவுட் புதல்வ! மால்வரை
மலைமகள் மகனே! மாற்றோர் கூற்றே!
வெற்றி வேல்போர்க் கொற்றவை சிறுவ!
. . . .
. . . .
சூர்மருங்கு அறுத்த மொய்ம்பின் மதவலி
போர்மிகு பொருந! குருசில்!"

என வரும் (255-276) 22 அடிகளில் பலவிதமான விளிச் சொற்களை யிட்டு மிக அருமையாகப் பாடுவது காணத்தக்கது.

முன்னர்க் குறிப்பிட்டது போன்று இத்தகைய அடுக்கு விளிகள் படிப்போர் மனத்தில் ஒரு வகையான உணர்வையும் உணர்ச்சியையும் ஊட்டி நிற்பனவாகும். எந்தவொரு சொல்லையும் அல்லது இலக்கணக் கூறுகளையும் ஒல்லும் வகையால் அடுக்கி அடுக்கிக் கூறும்போது உணர்வுகளை எழுப்பும் சக்தி அவற்றுக்கு வந்து விடுகின்றன. இந்த

நிலையில்தான் பாடல்களில் அடுக்கு அடுக்காக விளிச் சொற்களைக் கொண்டு வந்து அருமையான பாடல்கள் பலவற்றைச் சங்க இலக்கியக் கர்த்தாக்கள் ஆக்கியுள்ளனர்.

களங்காய்க் கண்ணி நார்முடிச் சேரலாதனைப் பாடும் காப்பியாற்றுக் காப்பியனார் (38),

"களங்காய்க் கண்ணி நாாமுடிச் சேரல்!
. . . .
செயலமை கண்ணிச் சேரலர் வேந்தே!
பரிசிலர் வெறுக்கை! பாணர் நாள்அவை!
வாணுதல் கணவ! மள்ளர் ஏறே!
மையற விளங்கிய வடுவாழ் மார்பின்
வசையில் செல்வ! வான வரம்ப!"

எனப் பல விளிகளை அடுக்கி அதனை அடுத்து,

"பிறர்க்கென வாழ்திநீ யாகன் மாறே"

எனக் கூறும்போது பாடலில் உணர்வும் அதிகப்பட்டு விளங்கக் காண்கிறோம். இதே நிலையைத்தான் பதிற்றுப்பத்தின் 55வது பாடலிலும் காண்கிறோம்.

"ஆன்றோள் கணவ! சான்றோர் புரவல!
நின்னயந்து வந்தனென், அடுபோர் கொற்றவ!"

என்பது போன்று பலவேறு விளிகளைக் கொண்டு அடுக்கி அடுக்கி வந்து,

"ஓங்கல் உள்ளத்துக் குருசில்! நின்நாளே"

என முடிகின்றது. 10 விளிகளைக் கொண்டு விளங்கும் இப்பாடல். நான்கு அடிகளில்தான் செய்தியைச் சொல்லுகின்றது. மீதி அனைத்தும் விளித் தொடர்கள்!

இவ்வாறு விளிகள் செய்தி; விளிகள் செய்தி; விளிகள் செய்தி, எனக் கவிதைகளை உருவ ஆக்கம் செய்து நிற்றலைக் காணமுடியும். சில பாடல்களில் விளிகள், செய்தி, விளிகள் எனவும் வரிசையமைத்துப் பாடல்களுக்கு உயிரோட்டம் அளித்து நிற்பர் கவிஞர் பெருமக்கள்.

அருமையான சொற்களால் ஆக்கப்பட்ட அடுக்கு அடுக்கான விளிகளையும் பிறவற்றையும் கொண்டு வந்து நல்ல பாடல்களை ஆக்கியுள்ளனர் சங்ககாலக் கவிஞர்கள். "அறுவர் பயந்த ஆறமர் செல்வ", "ஆல்கெழு கடவுட் புதல்வ" என்றும், "மால் வரை மலைமகள் மகனே" என்றும் "மாற்றோர் கூற்றே" என்றும் "கொற்றவை சிறுவ" என்றும் "மாலை மார்ப" என்றும் "நூலறி

புலவ" என்றும் "அந்தணர் வெறுக்கை", 'அறிந்தோர் சொன் மலை", "மங்கையர் கணவ", "மைந்தர் ஏறே" போன்ற கடைந்தெடுத்த அழகிய சொற்களால் ஆன சிறந்த தொடர்களை அடுக்கி அடுக்கிக் கூறும்போது உள்ளங்கள் உருகக் காண்கிறோம். இதனால்தான் பின்னர் தேவாரக் காலத்திலும் ஆழ்வார்கள் காலத்திலும் இறைவனை ஏத்திப் பாடுவதற்கு இது ஒரு சிறந்த உருவ ஆக்கமாக, அமைப்பு உத்தியாக மாறிவிட்டதைக் காண்கிறோம். "அம்மையே, அப்பா, ஒப்பிலா மணியே, அன்பினில் விளைந்த ஆரமுதே" எனப் பாடி மகிழ்ந்தார் மணிவாசகர். "பச்சை மாமலை போன் மேனி பவளவாய்க் கமலச் செங்கண் அச்சுதா அமரர் ஏறே" என வாயாரப் புகழ்ந்து பாடினார் தொண்டரடிப் பொடியாழ்வார். "மார்கழித் திங்கள் மதிநிறைந்த நன்னாளால் நீராடப் போதுவீர் போதுமினோ நேரிழையீர், சீர்மல்கும் ஆய்ப்பாடிச் செல்வச் சிறுமீர்காள்" என விளிகளை வைத்து ஒளிவீசும் உன்னதமான பாசுரங்களைப் பாடினார் சூடிக்கொடுத்த நாச்சியார். இது போன்றே ஆழ்வார் பெருமக்கள் "ஆழிமழைக்கண்ணா, அஞ்சன வண்ணா, அமரர்கோவே, மாலே, மணிவண்ணா, மதுசூதனா, மாயா, மலர்மார்பா, மைத்தடங் கண்ணா. மாமுகில்போல் வண்ணா, மாதவா, கேசவா, கோவிந்தா, மாணிக்கமே, என்மணியே, நம்பினாரை நண்ணிய பிரானே, கண்ணா, கடல் வண்ணா, கொண்டல் வண்ணா, கொடுங்கஞ்சன் நெஞ்சிற் கூற்றே, வேதமே, வேதப்பொருளே, வேங்கடவா, வித்தகனே, வாய்முலை வைத்த பிரானே, கூத்தாட வல்ல வெங்கோவே, வள்ளலே, வாசுதேவா, உத்தமனே, முகத்துரைமால் செய்த வென்மைந்தா, திருவேங்கடத்தெந்தாய், வண்ணமே, வாமன நம்பித் தேவசிங்கமே, ஆயர் பெருமானே, அழகனே, ஆழியங் கையனே, அமரர் கோவே, ஆரமுதே போன்ற நூற்றுக்கணக்கான செம்மாந்த விளிகளைக் கூட்டியும் குறைத்தும் சேர்த்தும் கோத்தும் பலவேறு அடுக்கு விளிகளை அழகாக இணைத்து நெஞ்சையள்ளும் பாசுரங்களை ஆக்கி உள்ளனர். விளியின் ஒளியை உணர்ந்த நிலையில்தான் காகுத்தனை, கண்ணனை, கமலநிற வண்ணனை இவ்வாறெல்லாம் விளித்துப் பாடினர்.

குமரகுருபரரோ,

"தொடுக்கும் கடவுட் பழம்பாடற்
றொடையின் பயனே, நறைபழுத்த
துறைத்தீந் தமிழி னொழுகுநறுஞ்
சுவையே" (மீனாட்சி. பி. தமிழ். 62)

எனத் தம்மை மறந்து பாடி மகிழ்ந்தார்.

6.2 உணர்ச்சியின் உருவாக்கம்

கவிதை என்பது உணர்ச்சியையும் உள்ளக் கிளர்ச்சியையும் உருவாக்கும் ஒரு உன்னதமான கலையாக்கம். சொற்களையும் சொற்றொடர்களையும் கொண்டு கருத்துக் கோவையைக் கனிவாக்கி உருக வைக்கும் ஒன்று, இதனால்தான் கவிதையைப் பற்றிக் கூறும் அறிஞர்கள் 'It is the language of emotion" எனக் கூறுவர். உரைநடையையும் இதனையும் பிரித்துக் கூறும்போது... "prose is the language of *intelligence*, poetry of *emotion*. In prose we communicate *knowledge* of the objects of sense or thought - in poetry we express how those objects *affect* us" என்பர் மில் போன்றோர். (MHA. 19) கவிதை பற்றிக் கூறும் சிமித் (Alexander Smith) தன்னுடைய கட்டுரை யொன்றில்,

"Behold now the whole character of poetry. It is *essentially the expression of emotion*, but the expression of emotion *takes place* by measured language (it may be *verse* or not) - harmonious tones - and figurative phraseology"

எனக் கூறுவார் (The Philosophy of Poetry, 1835).

6.3 நீண்ட நெடிய பாடல்

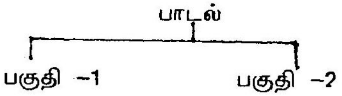
அடுக்கு விளிகள் தமிழ் இலக்கிய உலகில் மிக அதிகமாகப் பயன்படுதல் காணலாம். சங்க இலக்கியங்களில் இவ்விளிகள் முன்னர்க் கூறியது போன்று பல நீண்ட பாடல்களில் பயன்பட்டு வருவது காணத் தக்கது. நீண்ட பாடல்களின் உருவ ஆக்கத்தில் இவை முக்கிய பங்கை ஆற்றி நிற்றல் காணலாம்.

பதிற்றுப்பத்து 90 ஆவது பாடல் நீண்ட நெடிய பாடல். பதிற்றுப்பத்துப் பாடல்களிலேயே இதுதான் நீண்ட பாடல். 57 அடிகளைக் கொண்டு 11 பெரிய விளித்தொடர்களைக் கொண்டு விளங்குகின்றது. எனினும் இதனுடைய உருவாக்கத்தைக் கவனித்தால் மிகச் சிறந்த கட்டமைப்புடன் மன்னனின் பல்வேறு பண்புகளை மிகவும் தெளிவாகவும் அதோடு தேற்றமாகவும் உணர்வுபூர்வமாகவும் கூறுவது தெரியவரும்.

கவிதை என்பது செய்திகளை மட்டும் கூறுவது அன்று. அச்செய்திகளைச் செம்மையாகக் கூறுவதும் திட்டவட்டமாகக் கூறுவதும் அதன்பண்பு என்பதற்கேற்ப இதன் அமைப்பு அமைந்துள்ளமை தெரியவரும். ஒரு நீண்ட விளியினை அடுத்து நான்கு செய்தி வாக்கியங்களையும் அதனை அடுத்துப் பல விளிகளையும் அவற்றை அடுத்துச் சில செய்தி வாக்கியங்களையும்

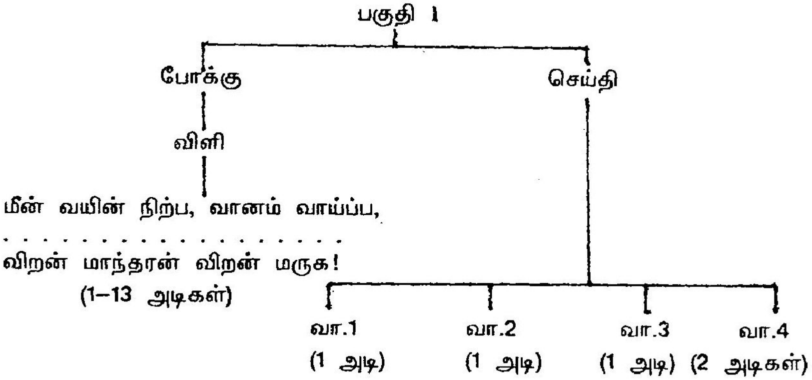
இறுதியில் இன்னொரு விளித்தொடரையும் கொண்டு செம்மையாக ஆக்கப்பட்டிருத்தல் காணலாம். இவ்வாறு உள்ளத்தில் படும்படி ஆக்கப்படும் கவிதைகள்தான் சிறந்த கவிதைகள் என மதிக்கப்படும்.

இப்பாடலை இதன் அமைப்பு அடிப்படையில் இரண்டு பிரிவுகளாகப் பிரிக்கலாம். பாடலின் தொடக்கம் முதல் 18 அடி வரையுள்ளது ஒ்ரு பகுதியாகவும் 19 அடி முதல் 57 அடி வரையுள்ளது மற்றொரு பகுதியாகவும் கொள்ளலாம்.



6.3.1 முதல் பகுதி

முதல் பகுதி நீண்ட நெடிய ஒரு விளித் தொடரையும் (1–13 வரிகள்) அடுக்கு அடுக்காக வரும் அருமையான நான்கு வாக்கியங்களையும் (14–18 வரிகள்) கொண்டு விளங்குவது. இதன் கட்டமைப்பைக் கீழ்வருமாறு காட்டலாம்.



6.3.2 விளித்தொடர்

இதன்கண் காணப்படும் விளித் தொடர் நீண்டவொரு தொடர். 13 அடிகளில் பலவேறு செய்திகளை உள்ளடக்கி நிற்பதுடன் இதன் அமைப்பு முறையிலும் ஒரு ஒருமுகப் போக்கைக் கொண்டு காணப்படுகின்றது.

"மீன்வயி னிற்ப, வானம் வாய்ப்ப.... இருள் தீர்ந்து இன்பம் பெருக... ஒளிறு வாள் வயவேந்தன் களிறொடு கலந்தந்து தொன்று மொழிந்து தொழில் கேட்ப,...மாயாப்புகழ் வியல் விசும்பூர்தர... அறன் வாழ்த்த நற்காண்ட விறன் மாந்தரன் விறன் மருக"

என அருமையாகச் செய்வென் எச்சங்களை மையமாக வைத்து, ஆக்கப்பட்டருத்தல் காணலாம்.

இங்கு கவிஞர் கூற விரும்புவதெல்லாம் "மாந்தரன் என்னும் சேரமானது வழித் தோன்றலே" என்பதுதான். பதிற்றுப் பத்துப் பாடல்களில் சேரர்களின் பரம்பரை பற்றிக் கூறுதல் பல பாடல்களில் காணப்படுவது. உம்பல் *(22,90)*, தோன்றல், *(16,22,55,64,66)* மருக போன்ற விளிகளைக் கொண்டு வந்து, சேர மன்னர்களின் முன்னோர்களைக் கூறுவது காணத்தக்கது. இந்த வொரு கவிதை மரபின் அடிப்படையில்தான் பெருங்குன்றூர் கிழாரும் குடக்கோ இருஞ்சேரலிரும் பொறையைப் பாடும் போது அவனது முன்னோன் மாந்தரஞ் சேரனையும் இவ்வடிகளால் பாடி மகிழ்கிறார் எனக் கருதலாம்.

6.3.3 செயவென் எச்சத்தின் செம்மையான அடுக்கு

மாந்தரஞ் சேரனின் ஆட்சியின்போது விண்மீன்களும் கோள்களும் எந்தெந்த இடங்களில் இருக்கவேண்டுமோ அந்தந்த இடங்களில் நிற்கின்றன. வானமோ தப்பாது மழையைப் பொழிகின்றது. அச்சமின்றிப் பாதுகாப்பாக இருள் தீர்ந்து இன்பம் பெருகி நிற்கின்றது. போர்முறைகளை நன்கு கற்றுப் பகைவர்களை அஞ்சாமல் எதிர் கொண்டு நிற்கும் ஒளிறு வாள்வய வேந்தர்களோ களிறொடு கலத்தையும் தந்து பரம்பரை பரம்பரையாகக் கூறிவருவதைக் கூறி ஏவல் கேட்டு நிற்கின்றனர். மாந்தரஞ் சேரனோ தன்னுடைய நடுவுநிலையைப் புரிந்து அதன் காரணமாக அழியாத புகழை ஈட்டி வான்முழுவதும் பரவச் செய்கிறான். தன்னுடைய வாள் வலிமையைச் செலுத்திச் செம்மை பூண்டு நிற்பதால் அந்தக் கடவுள் வாழ்த்துகிறது. இவையனைத்தும் ஒருசேர ஒரே காலத்தில் நடக்குமாறு நன்றாக ஆண்டு வந்தான் மாந்தரஞ்சேரன் என்பதை மிக அழகாகக் காட்டும் நிலையில் அத்தனையையும் செயவென் எச்சச் சொற்களால் அடுக்கித் தொடர்ந்து "நற்காண்ட விறன்மாந்தரன் விறன்மருக" எனக் கூறுகிறார் கவிஞர்.

மேலே கூறப்பட்ட ஆறு செயல்களையும் அருமையான ஆறு செயவென் வாய்பாட்டு எச்சத்தால் அடுக்கிக் கூறுவது பாடலின் கவித்துவத்தைக் காட்டக் காணலாம். இவற்றை ஒரு சேரப் படிக்கும்போது பாடலின் பண்பு நன்கு விளங்கும். மேலே குறிப்பிட்டவாறு இத்தகைய ஆக்கம் பாடலின் ஓட்டத்தைக் காட்டுவதுடன் அனைத்துச் செயல்களும் ஒரேநேரத்தில் நடப்பதையும் காட்டி நிற்கின்றது. பாடல்களின் சிறந்த வோட்டத்துக்குச் (movement) செயவென் எச்ச அடுக்குகள் அருமையாக உதவுகின்றன.

இத்தகைய ஒரு உருவ ஆக்கத்தைப் பெருங்குன்றூர் கிழாரின் பல பாடல்களில் காணமுடியும். 81,82,88,89 போன்ற பாடல்களிலும் காணப்படுவது குறிப்பிடத்தக்கது. சிறந்த இத்தகைய உருவ ஆக்கத்தை உள்ளத்தில் கொண்டு பல பாடல்களை ஆக்கியுள்ளமை இவரது பாடல்கள் அனைத்தையும் ஒருசேர வைத்து நோக்கின் தெரியவரும். சங்ககாலப் பாடல்களில் பல இத்தகைய செயவென் எச்ச அடுக்குகளைக் கொண்டுள்ளது மீண்டும் நினைவு கூரத்தக்கது. (அகத்தியலிங்கம் 1987, ப. 44)

6.3.4 உள்ளமைப்பிலும் ஒருமுகப் போக்கு

செயவென் எச்சத் தொடர்களையும் ஊன்றிக் கவனிக்கும்போது வேறு ஒரு உண்மையும் தெரியவரும். முதல் இரண்டு எச்சங்களும் சிறிய தொடர்களைக் கொண்டிருக்க, (மீன் வயினிற்ப, வானம் வாய்ப்ப) மூன்றாவது தொடர் "அச்சற்று ஏமமாகி இருள் தீர்ந்து" என மூன்று வினையெச்சங்களை அடைகளாகக் கொண்டிருப்பதும் அதனையடுத்து வரும் "கேட்ப" என்ற எச்சம் "தோன்றித்தந் துணைத்துறையின் எஞ்சாமை நிறையக் கற்றுக் கழிந்தோருடற்றுங் கடுந்தூவஞ்சா ஒளிறுவாள் வாள்வேந்தர் களிறொடு கலந்தந்து தொன்று மொழிந்து" என இன்னும் சிறிது நீண்டு நிற்பதுடன் "தோன்றி, கற்று, கலந்தந்து, தொன்று மொழிந்து" என நான்கு உடன்பாட்டு வினை யெச்சங்களையும் கொண்டுள்ளமை காணத்தக்கது.

முதல் இரண்டும் எவ்வித அடையுமின்றிச் சிறியவையாக இருக்க, மீதி அனைத்தும் பல வேறு செய்தென் வாய்பாட்டு வினையெச்சங்களுடன் வருவதும் அந்நிலையில் இத் தொடர்கள் ஒரு முகப் போக்கைக் கொண்டிருப்பதும் சலிப்பு ஏற்படாமல் இருக்கப் பலவேறு நீளங்களில் அவை அமைக்கப்பட்டிருப்பதும் தமிழ்க் கவிதையாக்கங்களில் இத்தகைய உத்திகள் எத்தனை யளவுக்குப் பயன் உள்ளவையாகவும் பரந்து நிற்பனவாகவும் உள்ளன என்பதைக் காட்டி நிற்கின்றன.

இத்தகைய கட்டமைப்பு கவிதையாக்கத்தில் மிகமிக வேண்டிய ஒன்றாகும். அடுக்கி அடுக்கிக் கூறும்போது இவை மிகமிகப் பயன்படும் ஒரு அமைப்பு உத்தியாகும். சங்க இலக்கியங்களில் மட்டுமன்றித் தமிழ் இலக்கியம் அனைத்திலும் இத்தகைய பண்பைக் காணமுடியும்.

6.3.5 அவாய் நிலையும் அழகுத் தொடரும்

இத்தகைய ஒருமுகப் போக்கில் உள்ள செயவென் எச்சத் தொடர்கள் தனித் தனியாக "நற்கு ஆண்ட" என்ற பெயரெச்சத்

துடன் அவாவி நிற்க, அது மீண்டும் விறன் மாந்தரன் என்ற பெயர்த் தொடருடன் அவாவி ஆறாம் வேற்றுமைத் தொடராக நின்று "விறன் மருக" என்பதுடன் இணைந்து விளித்தொடராக வடிவெடுத்துள்ளமையைக் காணலாம். இந்நிலையில்தான் இது ஒரு நீண்ட விளித்தொடராக மாந்தரஞ்சேரனின் பெருமை கூறி, அதே நேரத்தில் "விறன் மருக" என்று விளிகாட்டும் நிலையிலும் வடிவெடுத்துள்ளது.

எச்சங்களும் நீண்ட பாடல்களும்

தமிழ்மொழியின் அமைப்பு இத்தகைய நீண்ட தொடர்களின் உருவ ஆக்கத்துக்கு உதவுவது கண்டு மகிழ்வதற் குரியது. இந்த நிலையில் எச்சங்களின் பணி நீண்ட கவிதைகளின் உருவ ஆக்கத்தில் குறிப்பிடத்தக்க ஒரு பணியாகும். பலவேறு எச்சங்களை இணைத்துப் பல பக்கங்கள் வரை செல்லும் நீண்ட நெடிய வாக்கியங்களை மிக எளிதாக உருவாக்க முடியும். இந்நிலையில்தான் இப்பாடலும் நீண்ட ஒரு பாடலாக உருவ ஆக்கம் பெற்றுள்ளது. இதே உத்தியைப் பயன்படுத்தித்தான் இவ்வாசிரியர் தமது முதல் பாடலில் (81) 19 வரிகள் வரை செல்லும் ஒரு விளித் தொடரையும் அமைத்துள்ளார். இதே நிலையினை 88 ஆவது பாடலிலும் காணலாம்.

நீண்ட பாடல்களில் மட்டுமன்றிச் சின்னஞ்சிறு பாடல் களிலும் இத்தகைய உருவ ஆக்கத்தைச் செம்மையாகப் பயன் படுத்திச் சிறந்த கவிதைகளை ஆக்கியுள்ளனர் பலவேறு கவிஞர் பெருமக்கள். இளங்கோவடிகளின்,

> "பூவார் சோலை மயிலாலப், புரிந்து குயில்கள் இசைபாடக்,
> காமர் மாலை அருகசைய, நடந்தாய் வாழி காவேரி!
> காமர் மாலை அருகசைய, நடந்த வெல்லாம் நின்கணவன்
> நாம வேலின் திறங்கண்டே அறிந்தேன் வாழி காவேரி"

என்ற அற்புதமான கானல் வரிப் பாடல் இந்த உத்தியில் பிறந்த பாடல்தான். அகம் 274 போன்ற பல பாடல்களில் இப்பண்பைக் காணலாம்.

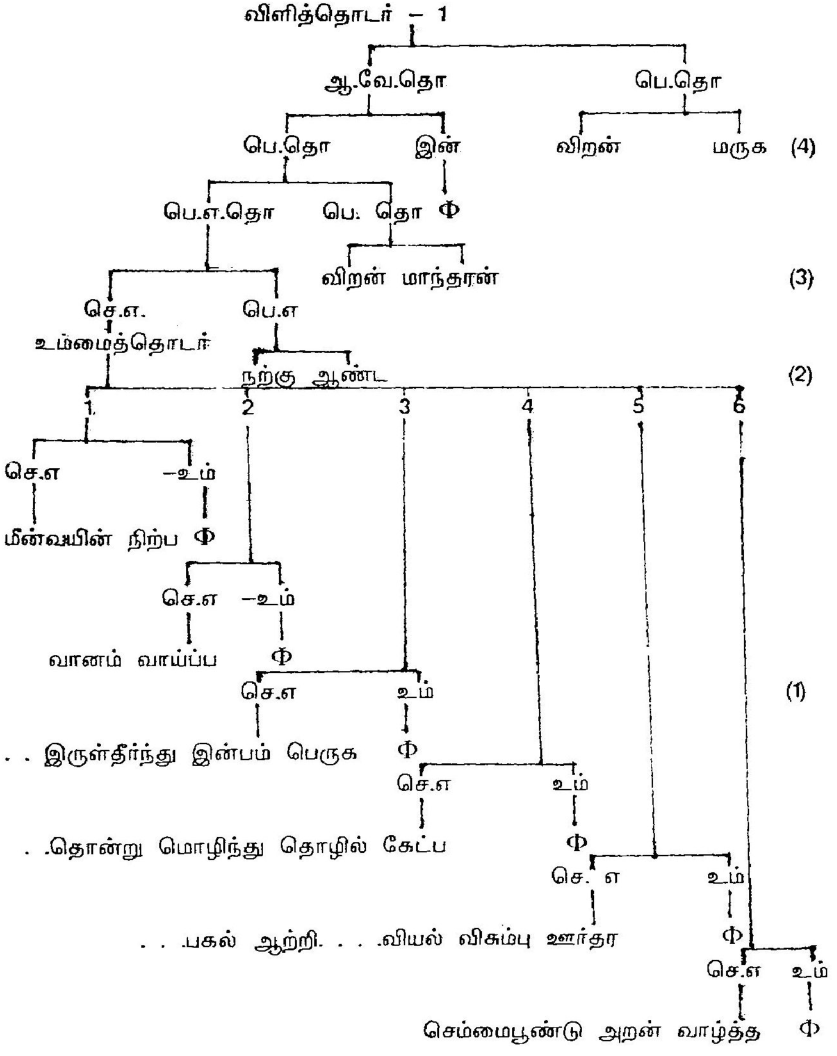
6.3.6 எச்சத் தொடரில் பிறந்த உம்மைத்தொடர்

இன்னும் சிறிது ஊன்றிக் கவனித்தால் இத்தொடர்கள் எச்சத் தொடரை அடிப்படையாகக் கொண்ட உம்மைத் தொடர்களே என்பது தெரியவரும்.

"மீன் வயினிறபவும் வானம் வாய்ப்பவும் இருள் தீர்ந்து இன்பம் பெருகவும்.... தொழில் கேட்பவும்... வியல் விசும்பு

ஊர்தரவும் அறன் வாழ்த்தவும், நற்காண்ட விறன் மாந்தரன் விறன் மருக" என்ற தொடர்களில் காணப்படும்-உம் இடைச் சொற்கள் கெட்டுச் செயவென் எச்சத் தொடர்களாக உள்ளன எனக் கொள்ளலாம்.

எனவே இத்தொடர்களின் அமைப்பைக் கீழ்க்கண்டவாறு காட்டலாம்.



"... அறன் வாழ்த்த நற்கு ஆண்ட விறன் மாந்தரன் விறன் மருக"

என முடியும்.

6.4. செய்தி வாக்கியங்கள்

6.4.1 மீண்டும் ஒருமுகப் போக்கு

விளியை அடுத்துவரும் நான்கு வாழ்த்து வாக்கியங்களையும் கவனித்தால் அவற்றிலும் ஒருமுகப் போக்கைக் காணமுடியும். செய்தி கூறும் வாக்கியங்களாக நான்கு உள்ளன என முன்னரே கூறப்பட்டது.

"ஈர முடைமையின், நீரோ ரனையை;
அளப்ப ருமையின், இருவிசும் பனையை;
கொளக்குறை படாமையின், முந்நீ ரனையை;
பன்மீன் நாப்பண் திங்கள் போல,
பூத்த சுற்றமொடு பொலிந்து தோன்றலை"

என்ற ஐந்து அடிகளில் வரும் நான்கு வாக்கியங்களும் முன்னிலை ஒருமை வாக்கியங்கள். எல்லாம் குறிப்பு வினைமுற்று வாக்கியங்கள். முதல் மூன்று வாக்கியங்களும் அளவிலும், அவற்றின் அமைப்பிலும் ஒரே மாதிரியாக உள்ளவை. நான்கு முன்னிலை வாக்கியங்களில் ஒன்றை உள்ளமைப்பில் சிறிது மாற்றியுள்ளார் புலவர்.

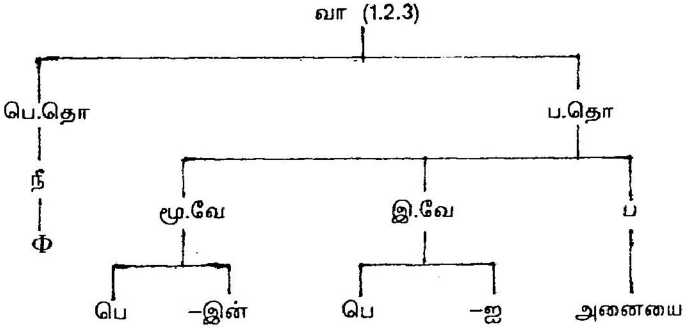
இவ்வடிகளுக்குப் பொருள் எழுதவந்த உரையாசிரியர் "நெஞ்சிலே தண்ணிய அன்புடையனாதலால் தண்ணீரை யொத்துள்ளாய். அளத்தற்கரிய சூழ்ச்சியுடையையாதலால் பெரிய விசும்பை யொத்துள்ளாய். இரவலர் வரைவின்றிக் கொள்ளுதலுற்ற வழியும் செல்வம் குறைவு படாமையால் கடலை யொப்பாய். பலவாகிய விண்மீன்களுக்கிடையே விளங்கும் திங்களைப் போல எல்லா நலங்களாலும் நிறைந்து விளங்கும் சுற்றத்தாரிடையே விளக்கமுற்றுத் தோன்றுதலையுடையாய்"

என எழுதுவார். மன்னனின் அன்பு, அளக்கலாகாப் பண்பு (யாரும் அவனை எடை போட்டுவிட முடியாது). அதே போன்று அவன் செல்வத்திலும் அளக்க முடியாத நிலை ஆகியவற்றை அழகாகக் கூறியுள்ளார் புலவர். சங்க இலக்கியங்களில் நிலம், விசும்பு, நீர் ஆகியவற்றைப் பெருநிலைக்கு உவமானமாகக் கொண்டு வருதல் காணமுடியும். "நிலத்தினும் பெரிதே வானினும் உயர்ந்தன்று, நீரினும் ஆரளவின்றே" எனத் தேவகுலத்தார் காதலின் அளவுக்கு உவமைகளாகக் கூறுவது ஒப்ப வைத்து எண்ணத்தக்கது. இது போன்றே தனியாக அழகு பெற உள்ள

நிலைக்கும் விண்மீன்களிடையே உலவும் நிலவையும் உவமான மாகக் கூறுவதும் சங்க இலக்கியங்களில் காணக்கிடக்கும் ஒரு பண்புதான்.

6.4.2 உள்ளமைப்பும் ஒருமுகப் போக்கும்

முதல் மூன்று வாக்கியங்களும் "நீ" என்ற ஒரே தோன்றா எழுவாயையும் மூன்றாம் வேற்றுமையையும் (காரணப் பொருள்) இரண்டாம் வேற்றுமையையும் கொண்டு பயனிலையாக "அனையை" என்ற ஒரே குறிப்புவினைமுற்றையும் கொண்டு காணப்படுகின்றன. எழுவாயும் ஒன்று! பயனிலையும் ஒன்று! வேற்றுமைகளும் ஒன்றே! அவற்றின் எண்ணிக்கையும் ஒன்றே!



6.4.3 சொல் தேர்வு

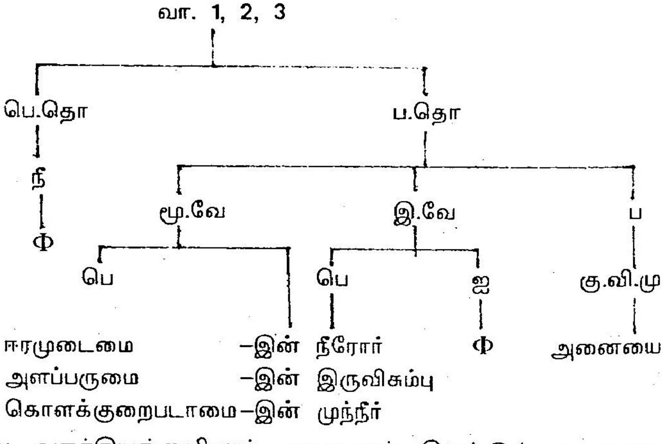
இத்தகைய இலக்கணத் தொடர்பு ஒருமைப் போக்கில் மட்டும் திருப்தியடையாத கவிஞர் மீண்டும் அவற்றில் காணப் படும் பெயர்களிலும் ஒருமையைக் கண்டுள்ளார். மூன்றாம் வேற்றுமையின் கீழ் "ஈரமுடைமை, அளப்பருமை", "கொளக் குறைபடாமை" (சிறிது நீளமானது) என்ற ஒரே மாதிரியான மையீற்றுப் பெயர்களைக் கொண்டு வந்து சொல்லளவிலும் ஒருமை கண்டுள்ளார் அவர். மூன்று சொற்களும் ஒரே மாதிரி யான சொற்களாயினும் (மையீற்றுச் சொற்கள்) அவற்றிடையே வேற்றுமையுண்டு. "உடைமை" என்பது உடன்பாட்டுச் சொல். "அருமை" என்பது ஒருவகையான எதிர்ச்சொல். எளிது போன்ற வற்றின் எதிர்ச்சொல். "குறைபடாமை" என்பது எதிர்மறைச் சொல். மூன்று ஒரேமாதிரியான, அதிகமாக உள்ள பண்பைக் குறிக்க மூன்று விதமான சொற்களைக் கொண்டு வந்து குறித்து நிற்பது காணத்தக்கது. இத்தகைய நிலையைச் சிறந்த இலக்கியங்களில் காணமுடியும். பாரி மகளிரின் பாடலில் ஒரேவிதமாக, எல்லாம் இருந்த நிலையைக் காட்ட அவர்கள்,

"எந்தையும் உடையேம் எங்குன்றும் பிறர்கொளார்"

என உடைமைப் பொருளைக் காட்ட முதலில் உடன்பாட்டுச் சொல்லையும் பின்னர் "கொளார்" என்ற எதிர்மறைச் சொல்லையும் பயன்படுத்திக் கூறுவது காணத்தக்கது. இது போன்றே பின்னர் "இல்லாத நிலையைக் காட்டவும்.

"எந்தையும் இலேம்எங் குன்றும் பிறர்கொண்டார்"

எனக் கூறுவது கண்டு மகிழத்தக்கது. (அகத்தியலிங்கம். 1997. 164) இது போன்றே இரண்டாம் வேற்றுமையின் கீழ் "நீரோர்", "இரு விசும்பு" "முந்நீர்" என்று உள்ள சொற்களில் "ஓர்," "இரு", "மு" என்ற சொற்களையிட்டு வரிசை காட்டுவது போன்று கூறிச் செல்வதும் மகிழ்தற்குரியது. சின்னஞ்சிறு வேற்றுமைகள் இருப்பினும் ஒரே அமைப்பையும் பல நிலைகளில் ஒருமைப் பாட்டையும் கொண்டுள்ளமை கவனிக்கத்தக்கது. மூன்று வாக்கியங்களின் அமைப்பையும் கீழ்வருமாறு உணரலாம்.



மூன்று வாக்கியங்களிலும் எழுவாய் கெட்டும் ஐ உருபு குன்றியும் வருதலும் காணத்தக்கது. இத்தகைய ஒருமுகப் போக்கு, பாடல்களின் கவித்துவத்தையும் காட்டி நிற்கும் என்பது பல இடங்களிலும் குறிப்பிடப்பட்டது.

நான்காவது வாக்கியமும் முன்னிலை வாக்கியமே. எனினும் அது அமைப்பு முறையிலும் நீளத்திலும் முந்திய வாக்கியங்களி லிருந்து வேறுபட்டது. பிற வாக்கியங்கள் காரணவாக்கியங்களாக இருக்க, அது உவமை ஒன்றைக் கொண்டு "ஒடு" வேற்றுமையுடன் வினையடையாகப் "பொலிந்து" என்ற வினையெச்சத்தையும் கொண்டுள்ளது. இத்தகைய மாற்றத்தைக் கவிஞர் வேண்டு

மென்றே செய்துள்ளார். முதல் மூன்றும் ஒன்றுபோல் இருக்க, இதுவும் அவ்வாறே இருந்தால் சலிப்பு (monotony) ஏற்படும் என எண்ணியதால்தான் இவ்வாறு கவிஞர் ஆக்கியுள்ளார் எனக் கருதலாம். முன்னர் உள்ள மூன்றும் ஓரடிகளால் ஆக்கப்பட்டிருக்க இதுவோ இரு அடிகளில் ஆக்கப்பட்டிருப்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. கவிதையாக்கத்தில் இத்தகைய மாற்றங்கள் நிச்சயம் வேண்டும். ஈரமுடைமை, அளப்பருமை, கொளக் குறைபடாமை என்ற சொற்களின் நீளத்தில் கூட இவ்வுத்தியைக் காணமுடியும்.

6.4.4 அசைநிலையும் கவிதை உருவ ஆக்கமும்

சில இடைச் சொற்கள் பொருளற்றவை. எனினும் கவிதை யாக்கத்தில் அவை சிறந்த பங்கு வகிக்கின்றன. இதனால்தான் தொல்காப்பியம் இடைச் சொற்களுக்கு மிக முக்கியம் கொடுத்து நான்கு வகைச் சொற்களில் ஒன்றாக அதனைக் கொண்டு 47 சூத்திரங்களில் அவைபற்றி விரிவாகக் கூறியுள்ளது. பல இடைச் சொற்களுக்கு உதாரணம் தரும்போது உரையாசிரியர்கள் செய்யுள் உதாரணங்களையே தருவதும் கவனிக்கத்தக்கது.

இப்பாடலில் வரும் "ஓர்" என்ற இடைச்சொல்லும் பொருளற்ற ஒன்றே. எனினும் இப்பாடலின்கண் அது மிகவும் பயன்பட்டிருக்கக் காணலாம். நீரையும் விசும்பையும் கடலையும் உவமானப் பொருளாகக் கூற விரும்பிய ஆசிரியர் "முந்நீர்" எனக் கூறியவளவில் சொற்களை வைத்துச் சுவையாகக் கூற முற்படும் போது விசும்பை "இரு" என்ற அடையால் கூற அத்துடன் "ஓர்" என்ற சொல்லும் இருந்தால் பாடலின் சுவை மிகுமே என்ற எண்ணத்தில் இவ்விடைச் சொல்லைப் பயன்படுத்தி "நீரோ ரனையை" என்ற தொடரை உருவாக்கியிருப்பது நினைந்து மகிழ்வதற்குரியது. கவிதையாக்கத்தில் சிறிய சிறிய பண்புகள் கூட அதன் செம்மையான ஆக்கத்துக்கு உதவிபுரியும்.

6.4.5 விளியும் முன்னிலையும்

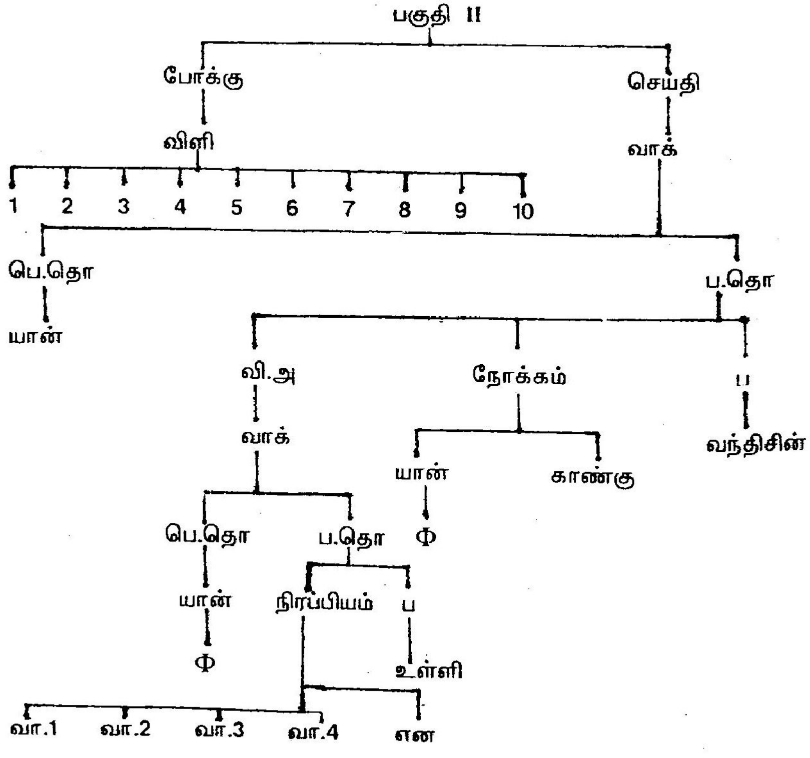
எனவே இப்பாடலின் முதல் பகுதி செம்மையான நீண்ட ஒரு விளியையும் அடுக்கு அடுக்காக வந்துள்ள ஒரே விதமான நான்கு முன்னிலைச் செய்தி வாக்கியங்களையும் கொண்டுள்ளது. சங்க இலக்கியங்களில் இத்தகைய அமைப்பைக் கொண்ட பாடல்கள் பல உள்ளன என்பதும் வேண்டிய உணர்வை ஏற்படுத்த இத்தகைய இரு இலக்கணக் கூறுகளைப் பயன்படுத்திக் கவிஞர்கள் வெற்றி பெறுகின்றனர் என்பதும் முன்னர்ப் பல இடங்களில் காட்டப்பட்டுள்ளமை இங்கு நினைவு கூரத்தக்கது.

இத்தகைய ஒரு கவிதை உருவ ஆக்க உத்தியையே இப்பாடலிலும் கவிஞர் பயன்படுத்தியுள்ளார். பொருத்தமான இலக்கணக் கூறுகளைப் பொருத்தமான இடங்களில் பயன்படுத்தும் போது கவிதை உருவ ஆக்கமும் சிறந்து விளங்குகின்றது.

6.5. இரண்டாவது பகுதி

இரண்டாவது பகுதி பலவேறு விளிகளையும் அவற்றை யடுத்து மன்னனை வாழ்த்தும் பகுதியையும் கொண்டுள்ளது. இப்பகுதி அடுக்கடுக்காக 9 விளித் தொடர்களையும் அவற்றை யடுத்து வாழ்த்துக் கூறும் நான்கு வாக்கியங்களையும் அவற்றை யடுத்துக் 'கிழவோயே' என முடியும் மற்றோர் விளித் தொடரையும் கொண்டுள்ளது. 10 விளிகளையும் ஒரு சேரவைத்துப் பின்னர் இறுதியில் விளியை இடம் மாற்றம் செய்து இறுதியில் கொண்டு வரலாம்.

மேலெழுந்த வாரியாகப் பார்த்தால், இப்பகுதியின் அமைப்பைக் கீழ்வருமாறு காட்டலாம்.



6.5.1 அடுக்கு விளிகள்

"உருகெழு மரபின் அயிரை பரவியும்
. . . .
. . . .
கொற்றத் திருவின் உரவோர் உம்பல்!
கட்டிப் புழுக்கின் கொங்கர் கோவே!
மட்டப் புகாவிற் குட்டுவர் ஏறே!
எழாஅத் துணைத்தோள் பூழியர் மெய்ம்மறை!
இரங்குநீர்ப் பரப்பின் மரந்தையோர் பொருந!
வெண்பூ வேளையொடு வரைதலை மயங்கிய
விரவுமொழிக் கட்டூர் வயவர் வேந்தே!
. . . .
. . . .
காஞ்சி சான்ற வயவர் பெரும!
வீங்குபெருஞ் சிறப்பின் ஓங்கு புகழோயே!
. . . .
. . . .
வண்டார் கூந்த லொண்டொடி கணவ!

என ஒன்பது விளித் தொடர்கள் அடுக்கு அடுக்காக வந்துள்ள நிலையில் வாசிப்போர் உள்ளங்களில் உணர்வையும் உணர்ச்சி யையும் எழுப்பி நிற்றல் காணலாம். அடுக்குகளுக்கு இத்தகைய ஆற்றல் உண்டு. பத்தாவது விளி பின்னர் வரக் காணலாம்.

இவ்விளித் தொடர்களின் உள்ளடக்கத்தைக் கவனித்து நோக்கின், முதல் விளித்தொடர் முந்தைய விளித் தொடரைப் போன்றே மன்னனின் மூதாதையரின் சாதனைகளைப் பற்றிக் கூறுவது (பகுதி I). பொதுவாக மன்னர்களின் நீண்ட மரபையும் நெடிய பாரம்பரியப் பண்பையும் அவர்களின் வளமான வரலாற்றையும் கூறுவது ஒரு சிறந்த பண்பாகும். ஏதோ இன்றோ, நேற்றோ ஆண்டு வரும் பரம்பரையன்று; நீண்ட நெடிய வரலாற்றைக் கொண்டது அவர்கள் பரம்பரை எனக் கூறுவது எந்த ஒரு மன்னனுக்கும் மன மகிழ்ச்சியையும் உள்ளக் கிளர்ச்சி யையும் ஏற்படுத்துவதாகும். இந்த நிலையில்தான் பெருங்குன்றூர் கிழாரும் இருஞ்சேர விரும்பொறையின் மூதாதையர் பற்றிக் கூறுகிறார்.

அயிரை மலையிலுள்ள கொற்றவையை வணங்கினான்; கடற்படையோ, எதிரிகளையழித்து நின்றது. நிலப்படையோ எதிர்த்தாரைக் கொன்றது; மலைப் பாங்கிலும் நிலப் பகுதியிலும்

உள்ள கோட்டை கொத்தளங்களைக் கைப்பற்றியது. இவ்வாறு வென்று கிடைத்த பொருட்களையெல்லாம் கொண்டு பல்லோருக்கும் வழங்கியதால் உண்டான வெற்றியையும் வீரத்தையும் செல்வத்தையும் பெற்ற ஒரு சிறந்த பரம்பரையின் வாரிசு" என்பதைப் பொருளாகக் கொண்டுள்ளது முதல் விளித் தொடர். இது போன்றே கட்டிப் புழுக்கையும் மட்டப் புகாவையும் கொண்டுள்ள வீரர்களின் தலைவன் என்றும் இன்னோரன்ன பிறவற்றையும் கூறுவன இவ்விளித்தொடர்கள்.

6.5.2 உருவ ஆக்கம்

கவிதை என்பது முன்னர்க் கூறியது போன்று பல்வேறு நல்ல செயல்களை (noble actions) உயர்ந்த செயல்களைக் (great actions) கூறினால் மட்டும் போதாது; அவற்றை உள்ளம் தொட உணர்வுப் பூர்வமாகக் கூறவேண்டும். இதுபற்றிக் கூறும் 16 ஆவது நூற்றாண்டைச் சார்ந்த டேனியல்லோ (Daniello) என்ற இத்தாலிய இலக்கிய விமர்சக அறிஞர் தம்முடைய "Poetica" *(1536)* என்ற நூலில் பலபடக் கூறுவார். (S.P. p. 48)

"As the aim of the orator is to persuade, and the aim of the physician to cure, so the aim of the poet is equally to teach and delight; and unless he teaches and delights he cannot be called a poet even as one who does not persuade cannot be called an orator, or one who does not cure, a physician. But beyond profitableness and beauty, the poet must carry with him a certain persuasion, which is one of the highest functions of poetry, and which consists in moving and affecting the reader or hearer with the very passions depicted"

எனக் கூறுவார். சில செயல்களை, சில பண்புகளைக் கதை கூறுவது போலக் கூறலாம். இன்னும் சில பண்புகளைச் சாதாரணமாகக் (narrative) கூறலாம். ஆனால் வேறு சில செய்திகளை இவ்வாறெல்லாம் கூறினால் உள்ளங்களைத் தொட முடியாது, எதை எதை எப்படி எப்படிக் கூற வேண்டுமோ அதை அதை அப்படி அப்படித்தான் கூற வேண்டும். "நீ கொற்றத் திருவின் உரவோர் உம்பல்; கட்டிப் புழுக்கின் கொங்கர் கோ; மட்டப் புகாவின் குட்டுவர் ஏறு" எனக் கூறுவதை விடவும் இவற்றையெல்லாம் அடுக்கு அடுக்கான விளிகளாக்கிக் கூறுவது இன்னும் இன்பத்தையும் உணர்வையும் பயக்கும் என்பதைத் தெரிந்து கொண்ட கவிஞன் அவற்றை விளிகளால் கூறுகிறான். கவிதை என்பது முன்னர்க் கூறியபடி கல்வியையும் உணர்வையும்

அதன் மூலம் மகிழ்ச்சியையும் (teach and delight and move) தருவது என மேனாட்டறிஞர்கள் பலர் கூறுவதற்கேற்ப, உணர்வு மயமாகவும் உயிரோட்டமாகவும் கூற எண்ணியதால்தான் கவிஞர் இவற்றைச் சிறந்த விளித் தொடர்களாக்கிக் கவிதையின் பகுதியாக்கியுள்ளார் எனக் கருதலாம். இவற்றை உணர்வோடும் உணர்ச்சியோடும் படிக்கும்போது உண்மையில் கவிஞனின் வெற்றியின் விழுக்காடு தெரியவரும்.

கவிஞன் சிறந்த வெற்றியை அடைய வேண்டின் உள்ளடக்கம் மட்டும் அல்லது செய்தி மட்டும் சிறந்திருந்தால் போதாது. அதைக் கூறும் விதமும் சிறந்திருத்தல் வேண்டும். ஒரே செய்தியை எத்தனையோ விதங்களில் கூறலாம். இந்நிலையில் தான் பெருங்குன்றூர்கிழார் இச்செய்திகளை விளித் தொடர்களால் கூறுகிறார். விளித் தொடர்களின் வேகமும் அவைதரும் உணர்வும் அவர் நன்கறிந்த ஒன்றாகும்.

6.5.3 பெருங்குன்றூர் கிழார் பாடல்கள்

அவர் ஆக்கிய 16 பாடல்களில் (பதிற்றுப்பத்து, 10; அகநானூறு, 1 (6); குறுந்தொகை 1, (338); நற்றிணை 4, (5, 112, 119, 347) பத்துப்பாடல்கள் விளித்தொடர்களைக் கொண்டுள்ளன. பதிற்றுப்பத்தில் காணப்படும் 3 பாடல்கள் (81, 88, 96) நீண்ட விளிகளையும் அடுக்கு விளிகளையும் கொண்டு அருமையாக ஆக்கப்பட்டவை. குறுந்தொகையில் உள்ள 338 ஆவது பாடல்.

"............. பணைத்தோள்
விளங்குநக ரடங்கிய கற்பின்
நலங்கே ழரிவை! ...."

என்ற அருமையான விளியைக் கொண்டு உருவ ஆக்கம் செய்யப் பட்டது. இவரது கவிதையாக்கம் பற்றிப் பின்னரும் ஆராயப்படும்.

6.5.4 செம்மையான சிறந்த வாக்கம்

6.5.4.1 ஓசை நயங்கள்

இப்பாடல் பகுதி அடுக்கு விளிகளை மட்டும் கொண்டிருக்கவில்லை. விளிகள் செம்மையாகவும் ஆக்கப்பட்டுள்ள மையும் காணத்தக்கது. "உரவோர் உம்பல்! கொங்கர் கோவே! குட்டுவர் ஏறே! பூழியர் மெய்ம்மறை! மாந்தையோர் பொருந! வயவர் வேந்தே! வயவர் பெரும! என்ற ஏழு விளிகளின் அமைப்பு ஒரே மாதிரியாகக் காணப்படுகின்றது. உரவோர், கொங்கர் போன்று மூன்றாவது சீர் அனைத்தும் ரகர வொற்றில் முடிந்து சிறந்த ஓசை நயத்தைக் கொண்டு விளங்குகின்றன.

இதைப் போன்றே இரண்டாவது சீர்களையும் ஒரே மாதிரியாக அமைத்து நிற்பதும் காணத்தக்கது. “திருவின் உரவோர்” என்றும் “புழுக்கின் கொங்கர்” என்றும் “புகாவின் குட்டுவர்” என்றும் “பரப்பின் மரந்தையோர்” என்றும் எல்லாவிடத்திலும் —இன் ஈற்றை அமைத்துள்ளமை எண்ணி மகிழத்தக்கது. இந்த நிலைக்கு அழகான செய்யுட் பகுதியாக விளங்குவன இவ்வடிகள். இரண்டாவது சீர்களிலும் மூன்றாவது சீர்களிலும் இவ்வோசை நயம் நின்று இவ் விளிகளுக்கு ஒரு ஏற்றத்தைத் தருகின்றது. (அடுத்துவரும் வரைபடத்தைக் காண்க.)

6.5.4.2 பொருள் நிலையிலும் ஒருமுகப் போக்கு

அடிகள் அழகான ஓசை நயங்களைக் கொண்டிருப்பது போன்றே (verticular) சொற்றொடர் நிலையிலும் இவை ஒருமுகப் போக்கையும் ஒருமைப்பாட்டையும் கொண்டிருக்கின்றன. இவ்விளித் தொடர்களில் காணப்படும் கொற்றத்திரு, கட்டிப் புழுக்கு, மட்டப்புகா, எழாஅத் துணைத்தோள், இலங்கு நீர்ப்பரப்பு, வெண்பூவேளை, வீங்குபெருஞ் சிறப்பு, வண்டார் கூந்தல் ஆகிய பெயர்த்தொடர்கள் சிறந்து விளங்கும் செம்மையான தொடர்கள். இவற்றை மட்டும் தனியாக இணைத்து வாசிக்கும்போது கூட இனிமையும் உணர்வும் வரக் காணலாம். முதல் மூன்று தொடர்கள் இரண்டு இரண்டு சொற்களாலும் பின்னர் வரும் ஐந்து தொடர்கள் மூன்று மூன்று சொற்களாலும் ஆக்கப்பட்டு அழகு பெற அமைந்துள்ளன.

இதே நிலையில்தான் உரவோர், கொங்கர், குட்டுவர், பூழியர், மரந்தையோர், வயவர் ஆகிய சொற்களும் காணப் படுகின்றன.

அது மட்டுமன்றிப் பொருள் நிலையிலும் பெரும்பான்மை யாக ஒரே மாதிரியான அமைப்பைக் கொண்டுள்ளமை காணலாம். “உரவோர் உம்பல்” என்ற விளிக்குப் பொருள் எழுதும் பிள்ளை “உரவோருடைய வழித் தோன்றலே” என எழுதுவார். ஆனால் பின்னர் வரும் அடிகளுக்குப் பொருள் எழுதும் போது “கொங்கருக்கு அரசே” என்றும் “குட்ட நாட்டவர்க்குத் தலைவனே” என்றும் “பூழி நாட்டவர்க்கு மெய்புகு கருவி போன்றவனே” என்றும் “பாடி வீடுகளையுடைய வீரர்க்கு அரசனே” என்றும் “தொடியையு முடையாட்குக் கணவனே” என்றும் எழுதுதல் காணத்தக்கது. பெரும்பான்மையான இடங்களில் எல்லாம் குகர உருபையிட்டு எழுதுவது நினைவு கூரத்தக்கது.

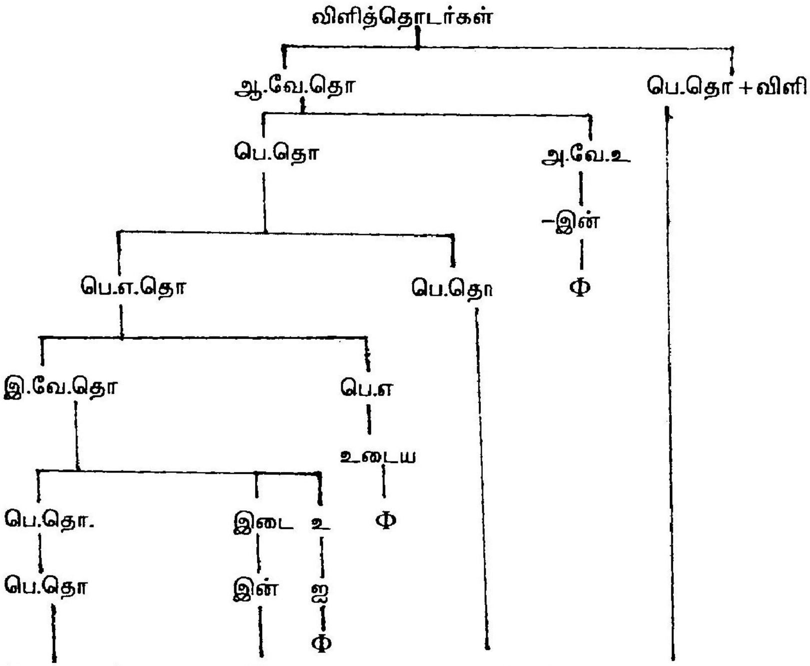
இவ்வாறு கூறுவதற்குப் பதிலாக எல்லாவற்றையும் கூட "உரவோரின் உம்பலே" என்றும் மீதியுள்ள அனைத்தையும் கூட "கொங்கர்களின் அரசே" என்றும் "குட்ட நாட்டவர்களின் தலைவனே" என்றும் ஒரே மாதிரியான ஆறாம் வேற்றுமையைக் கொண்டும் கூறமுடியும். இந்நிலையில் இவ்விளிகள் அனைத்துமே ஆறாம் வேற்றுமைத் தொடர்களை அடிப்படையாகக் கொண்டவையே. இந்நிலையின் இவற்றின் ஒருமுகப் போக்கு நன்கு தெரியவரும். குகர வேற்றுமையாகக் கொண்டாலும் ஓரிடத்தைத் தவிர மீதியுள்ள இடங்கள் எல்லாம் ஒரே மாதிரியாகவே உள்ளன.

இவற்றைப் போன்றே முன்னர் வரும் சொற்களும் ஒரே மாதிரியான இலக்கண அமைப்பைக் கொண்டவைகளே. "திருவினையுடைய உரவோர் உம்பல்", "புழுக்கினையுடைய கொங்கர்கோ", "புகாவினையுடைய குட்டுவர் ஏறு", "தோள்களை யுடைய பூழியர் மெய்ம்மறை" என்றெல்லாம் ஒரே மாதிரியான பொருள் அமைப்பைக் கொண்டே காணப்படுவதும் குறிப்பிடத் தக்கது.

இந்நிலையில் இவ்விளித்தொடர்களின் அமைப்பும் அவற்றில் காணப்படும் சொற்றொடர்களும் பல நிலைகளிலும் ஒன்றுபட்டு ஒரேமாதிரியான அமைப்பையும் ஒருமுகப் போக்கையும் கொண்டு காணப்படுதல் தெளிவாகும். தமிழ் இலக்கிய உலகில் இத்தகைய ஒருமைப் போக்கும் ஒருமைப்பாடும் கவித்துவத்தைக் காட்டும் கண்ணாடி போன்று விளங்குகின்றன என்பது பலவேறு இடங்களிலும் பலவேறு நிலைகளிலும் காட்டப் பட்டது. இந்த நிலையில் இப்பாடலில் காணப்படும் இவ்விளித் தொடர்கள் சிறந்து நின்று செம்மையான ஆக்கத்தையும் பெற்றுக் கவிதைக்கு வளம் சேர்க்கின்றன என எண்ணலாம்.

6.5.5.1 மொழியமைப்பு

மேலே காட்டப்பட்ட ஒருமைப் பாட்டினைக் கீழ்வருமாறு காட்டலாம். 9 விளித் தொடர்களில் 7, 8 ஆவது தொடர்கள் தான் சிறிது மாறுபட்டுக் காணப்படுகின்றன. மீதி உள்ளவை அனைத்தும் ஒரேவிதமான இலக்கணக் கூறுகளைக் கொண்டே உருவாக்கப் பட்டுள்ளன. அவற்றிலும் கூட 7 ஆவது தொடரில் "சான்ற" என்ற பெயரெச்சம் வெளிப்பட்டு நிற்கின்றது. 8 ஆவது தொடரில் 'ஓங்கு' என்ற ஒரு அடை கூடுதலாக உள்ளது. மீதி உள்ள நிலையில் எல்லாம் ஒரே நிலையில் ஒருமுகப் போக்கில் காணப்படுவது குறிப்பிடத்தக்கது. இதனை அடுத்துவரும் வரைபடம் நன்கு காட்டும்.



(1) . . . .திரு	–இன்		உரவோர்	உம்பல்!
(2) . . . .புழுக்கு	–இன்		கொங்கர்	கோவே!
(3) . . . .புகா	–இன்		குட்டுவர்	ஏறே!
(4) . . . .தோள்	–		பூழியர்	மெய்ம்மறை!
(5) . . . .பரப்பு	–இன்		மாந்தையோர்	பொருந!
(6) . . . .கட்டூர்	–		வயவர்	வேந்தே!
(7) . . . .காஞ்சி	—	சான்ற	வயவர்	பெரும!
(8) . . . .சிறப்பு	–		–	ஓங்கு புகழோயே!
(9) . . . .கூந்தல்	–		ஒண்டொடி	கணவ!

இந்த வரைபடத்தினைக் காணும்போது எத்தனை அளவுக்கு இத்தொடர்கள் ஒருமுகப் போக்குடனும் ஒருமைப் பாட்டுடனும் அமைந்து காணப்படுகின்றன என்பது தெளிவாகும். ...7, 8 சிறிது மாறியுள்ளது. 7இல் உடைய என்பதற்கு பதிலாகச் 'சான்ற' என்ற பெயரெச்சம் வெளிப்படையாக உள்ளது. 8இல் ஒரு பெயர்த் தொடர் இல்லை. ஆனால் அதனை ஈடுகட்ட 'ஓங்கு' என்ற வினைத்தொகைச் சொல் உள்ளது. மீதி எல்லாம் சிறந்த ஒரு ஒருமைப்பாட்டைக் கொண்டு செம்மையாக ஆக்கப் பட்டுள்ளமை தெளிவாகும். கவிதையின் அழகுக்கு இப்பண்பு நிச்சயம் உதவி புரியும்.

6.5.5.2 ஒரே மாதிரியான இலக்கணக் கூறுகள்

ஒரே மாதிரியான இலக்கணக் கூற்றினைப் பயன்படுத்திச் செம்மையான அடிகள் பலவற்றை ஆக்கி நிற்பது தமிழ்க் கவிதையுலகில் காணக் கிடக்கின்ற ஒரு அருமையான அமைப்பு உத்தியாகும். இதைப் பாரதி போன்ற கவிஞர்களிடமும் நன்கு காணமுடியும்.

"ஒளி படைத்த கண்ணினாய் வா வா வா
உறுதி கொண்ட நெஞ்சினாய் வா வா வா
களி படைத்த மொழியினாய் வா வா வா
கடுமை கொண்ட தோளினாய் வா வா வா
தெளிவு பெற்ற மதியினாய் வா வா வா"

என்ற அடிகள் இந்த வகை உத்தியில் பிறந்தவைதான். இதுபோன்ற உத்தியைப் பயன்படுத்தித்தான் அடுத்த இரண்டு அடிகளும் ஆக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

"சிறுமை கண்டு பொங்குவாய் வா வா வா
எளிமை கண்டு இரங்குவாய் வா வா வா"

என்ற அடிகள் ஒரே மாதிரியான அமைப்பைக் கொண்டவை தான். இவற்றையடுத்து,

"ஏறு போல் நடையினாய் வா வா வா"

எனத் தனி அடி ஒன்றை அமைத்துப் பாடலை முடிக்கிறார் கவிஞர். இத்தகைய உத்தியைப் பாரதியின் பல பாடல்களில் காண முடியும்.

இதே உத்தியைத்தான் மேலே காட்டிய விளித் தொடர் களிலும் பெருங்குன்றூர்கிழார் கையாண்டுள்ளார். எல்லாம் விளித் தொடர்கள். அவற்றின் பின்னால் வருவன அனைத்தும் (8 தவிர) ஆறாம் வேற்றுமைச் சொற்கள் (உரவோரின் உம்பல்). அவற்றின் பின்னால் வருவன இரண்டாம் வேற்றுமை உருபும் பயனும் உடன் தொக்கத்தொகை, (திருவினை உடைய என்பது போன்று). பாரதி பாடலுக்கும் இதற்கும் உள்ள வேற்றுமை, அங்கு உருபுகள் வெளிப்படையாக உள்ளன. (படைத்த, கொண்ட போன்றும் - ஆய் (கண்ணினாய்) போன்றும்) பெருங்குன்றூர் கிழார் பாடலிலோ உருபுகள் கெட்டுள்ளன. இதற்காகவே -இன் என்ற இடைச் சொல்லை எல்லாவற்றிலும் கொண்டு ஓசை நயத்துக்கும் ஒருமைப்பாட்டுக்கும் வழி செய்கிறார். இவற்றையெல்லாம் உள்ளத்தில் கொண்டு இத்தொடர்களைப் படிக்கும் போது உருவ ஆக்கத்தின் சிறப்பு விளங்கும்.

6.5.5.3 மீண்டும் நீண்ட விளி

பாடலைத் தொடங்கியபோது நீண்ட ஒரு விளியால் தொடங்கினமை காணப்பட்டது. அதன் ஆக்கத்தில் காணப்பட்ட ஒருமைப்பாடும் ஒருமுகப் போக்கும் காட்டப்பட்டன. அந்த விளித் தொடரைப் போன்றே இரண்டாவது பகுதியில் காணப்படும் முதல் விளித் தொடரும் ஒரு நீண்ட தொடராகவே உள்ளது. முந்தைய விளித்தொடர் செயவென் எச்சத் தொடர்களால் அடுக்கி ஆக்கப்பட்டது. உம்மைத் தொடராக இருந்தாலும் -உம் என்ற இடைச்சொல் கெடுக்கப்பட்டு எச்சங்களைக் கொண்டே உள்ளது அது. ஆனால் இந்த விளியோ செய்து என்னும் வாய்பாட்டு வினையெச்சத்தால் ஆக்கப்பட்ட ஒரு உம்மைத் தொடரைக் கொண்டது. அங்கு -உம் கெடுக்கப்பட்டது. இங்கோ கெடுக்கப்படாமல் அப்படியே வைக்கப்பட்டு இயைபுத் தொடை வர அழகாக அடுக்கப்பட்டு ஒருமுகப் போக்கில் அமைந்து கிடக்கின்றது. தொடரைப் படித்துப் பாருங்கள்.

"உருகெழு மரபின் அயிரை பரவியும்,
கடல்இகுப்ப வேலிட்டும்,
உடலுநர் மிடல்சாய்த்தும்,
மலையவும் நிலத்தவும் அருப்பம் வெளவி
பெற்ற பெரும் பெயர் பலர்கை யிரீஇய
கொற்றத் திருவி னுரவோர் உம்பல்!

என மிக அழகாக அமைத்துள்ளார் கவிஞர்.

6.5.5.4 இரண்டாம் வேற்றுமையும் வினையெச்சமும் உம்மையும்

"அயிரையைப் பரவியும் வேற்படையைச் செலுத்தியும் பகைவரது வலிமையை அழித்தும் அரண்களை வென்றும் பெற்ற பொருளைப் பலர்க்கும் வழங்கிய தாலுண்டாகிய கொற்றத்தையும் செல்வத்தையும் உடைய வலிமையுடைய முன்னோர்களின் வழித் தோன்றலே" எனப் பொருள்படும் இத்தொடரின் எங்கும் -உம் இடைச் சொல்லும் வினையெச்சமும் ஐகார வேற்றுமையும் ஆட்சி பெற்று நிற்கக் காண்கிறோம். ஒரே விதமான தொடர்கள், ஒரே விதமான வேற்றுமை, ஒரே விதமான வினையெச்சம் என மிக அருமையாக அமைக்கப்பட்ட தொடர்.

—உம் என்ற இடைச் சொல் மட்டும் போதாது என்று உள்ளேயும் அதனை அடுத்துப் பின்னால் செய்தென் வாய்பாட்டு

வினையெச்சங்களையும் அதன் பின்னால் ஐகார வேற்றுமை யையும் (தோன்றா) கொண்டுவந்து ஒருமுகப் போக்கில் தொடர்களை அமைத்து உள்ளார் கவிஞர். எல்லாம் ஒரே மாதிரியாக இருந்துவிடக் கூடாதே என எண்ணிய நிலையில் தான் நான்காவது வினையெச்சத்துடன் வரவுள்ள உம்மையைக் கெடுத்துச் (வெளவி என) சிறிது மாற்றிக் கவிதையை ஆக்கி உள்ளார். வெளவி என்பதுடன் வரும் உம்மையைக் கெடுத்த அதே நேரத்தில் அந்த அடியில் "மலையவும் நிலத்தவும் (இங்கு உம்) அருப்பம்" என வரும் இடங்களில் மகரவொற்றை வேறு நிலைகளில் கொண்டு வருவதும் இதே போன்றே பின்னர் "உம்பல்" என்ற சொல்லின் ஆட்சியால் "உம்" என்ற ஓசையைக் கொண்டுவந்து இந்த விளித் தொடர் முழுவதும் உள்ள அடிகளில் மகரவொற்றின் ஆட்சியை நிலைநிறுத்தி ஓசை நயத்தை ஊட்டுவதும் காணத்தக்கது.

இவ்வாறு கவிதையாக்கத்தில் பலவேறு நிலையில் ஒரு ஓசையைக் கொண்டு வருதலை வேறு பலபாடல்களிலும் காணலாம். இப்பாடலில் கூடக் கவிஞர் -உம் என்ற இடைச் சொல்லைக் கொண்டு வந்து இயைபுத் தொடையைக் காட்டி யிருப்பது நோக்கத் தக்கது.

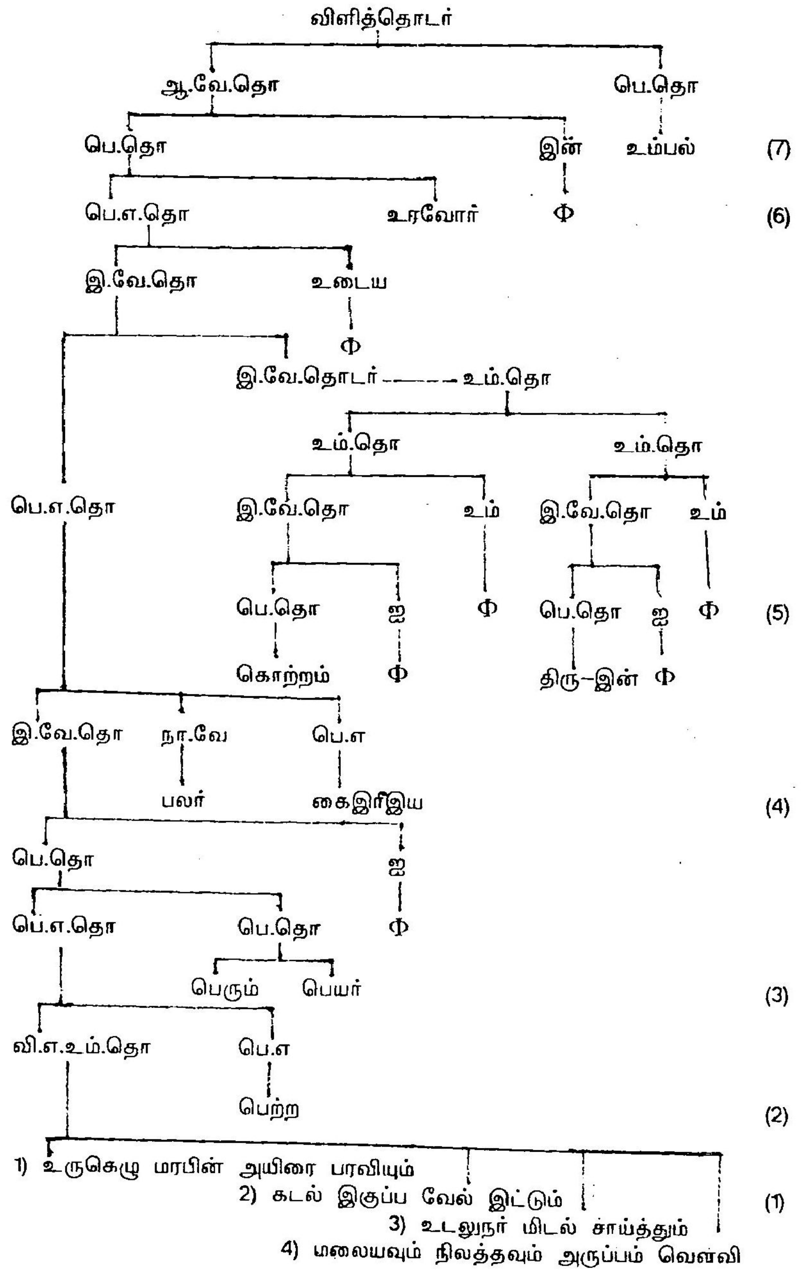
6.5.6 ஒட்டு மொத்த உத்திகள்

இவ்வாறு கவிதையில் காணப்படும் பலவேறு நிலைகளில் உத்திகளைக் கையாண்டுதான் கவிஞர்கள் நல்ல கவிதைகளை ஆக்குகின்றனர். கருத்தில் கோவையான செய்திகள், ஒரே மாதிரியான வாக்கிய அமைப்புகள், ஒரே மாதிரியான சொற்கள், இலக்கணக் கூறுகள், ஓசை நயங்கள் போன்ற பலவேறு வழிகளில் வருவனவற்றையெல்லாம் இணைத்து ஒருசேரக் கவிதையில் ஆக்கி நிற்பதைத்தான் அதன் உருவம் எனக் கூறுகிறார், வின்செஸ்டர்.

"The sum of all means by which the writer strives to convey his combined thought an emotion to the reader we may call literary form"

என்பார் அவர் (WI. P. 183)

கவிதையில் காணப்படும் ஒவ்வொரு சின்னஞ்சிறு பண்பும் கூடக் கவிதையின் ஒட்டு மொத்த உயர்வுக்கு வழி வகுக்கும். எனவே கவிதையில் காணப்படும் எந்தவொரு பண்பையும் விட்டு விடாது ஆராய்ந்து நின்றால்தான் கவிதையின் வெற்றியின் காரணததைத துல்லியமாகக் காட்டமுடியும்.


விளித்தொடர்
ஆ.வே.தொ
பெ.தொ
பெ.தொ
இன்
உம்பல்
(7)
பெ.எ.தொ
உரவோர்
Ф
(6)
இ.வே.தொ
உடைய
Ф
இ.வே.தொடர் ——— உம்.தொ
உம்.தொ
உம்.தொ
பெ.எ.தொ
இ.வே.தொ
உம்
இ.வே.தொ
உம்
பெ.தொ
ஐ
Ф
பெ.தொ
ஐ
Ф
(5)
கொற்றம்
Ф
திரு–இன்
Ф
இ.வே.தொ
நா.வே
பெ.எ
பலர்
கைஇரீஇய
(4)
பெ.தொ
ஐ
பெ.எ.தொ
பெ.தொ
Ф
பெரும்
பெயர்
(3)
வி.எ.உம்.தொ
பெ.எ
பெற்ற
(2)
1) உருகெழு மரபின் அயிரை பரவியும்
2) கடல் இகுப்ப வேல் இட்டும்
(1)
3) உடலுநர் மிடல் சாய்த்தும்
4) மலையவும் நிலத்தவும் அருப்பம் வௌவி

6.5.7 தேவியரின் செம்மாந்த நிலை— பல பாடல்களில்

இப்பாடலில் காணப்படும் சிறந்தவொரு விளித் தொடர் "வண்டார் கூந்த லொண்டொடி கணவ" என முடிவதாகும். பதிற்றுப் பத்துப் பாடல்கள் அனைத்தையும் ஒருங்கு சேரக் கவனிக்கும் போது இப்பாடல்களில் பல மன்னர்களின் மனைவியரின் பலவேறு பண்புகளைக் கூறி மன்னனை வாழ்த்துவது காணலாம். ஒவ்வொரு பத்திலும் இத்தகைய நிலையைக் காணமுடியும். விளிகளிலேயே (14, 24, 38, 42, 55, 61, 65, 70, 88, 90) இவற்றைப் பாடுகின்றனர். இப்பாடல்களின் எண்ணைக் கவனித்தால் எல்லாப் பத்திலும் மன்னனின் மனைவியரின் பண்புகள் பாடப்பட்டிருப்பது தெரியவரும். புற நானூற்றிலும் (3, 34) இந்நிலை காணப்படுகின்றது. (விளியிலன்றிப் பிற நிலையிலும் பிற பல பாடல்களிலும் பாடப்பட்டுள்ளன.) இதனால் சங்ககாலப் புலவர்கட்கு அவர்களிடமிருந்த மாண்பும் மதிப்பும் விளங்கும். இமயவரம்பன் நெடுஞ்சேரலாதனைப் பாடிய ஆசிரியர் குமட்டூர்க் கண்ணனார் முதல் குடக்கோ இளஞ்சேரலிரும் பொறையைப் பாடிய பெருங்குன்றூர் கிழார் வரையுள்ள புலவர்கள் அனைவரும் ஏதாவது ஒரு நிலையில் அவர்களைத் தங்கள் தங்கள் விளிச் சொற்றொடர்களில் கொண்டு வந்து கூறுவதைக் காணலாம். விளித்தொடர்கள் அல்லாத பிறவற்றிலும் இதனைக் காணமுடியும் (பதி. 61, புறம். 138, 314, 320). எல்லாப் புலவர்களும் அவர்களையோ அல்லது அவர்கள்தம் பண்புகளையோ நேரடியாகக் கூறாமல் மன்னனுடன் இணைத்தே நிற்பர். மன்னனைப் பலபடப் புகழும்போது,

"திருந்திழை கணவ" (24) என்றும் "வாணுதல் கணவ" (38) என்றும் "நன்னுதல் கணவ" (42) என்றும் "ஆன்றோள் கணவ" (55) என்றும் "புரையோள் கணவ" (70) என்றும் "செயிர்தீர் கற்பின் சேயிழை கணவ" (புறம் 3) என்றும் "சேணாறு நல்லிசைச் சேயிழை கணவ" (88) என்றும் செம்மையான சொற்றொடர்களில் பலபடக் கூறுவதுடன் பல வழிகளிலும் அவர்களின் பண்பு கூறப்படுவது கவனித்தற்பாலது. குமட்டூர்க் கண்ணனார் தம்முடைய பாடல் ஒன்றில் (14),

"வானுறை மகளிர் நலனிகல் கொள்ளும்
வயங்கிழை கரந்த வண்டுபடு கதுப்பின்
ஒடுங்கீ ரோதிக் கொடுங்குழை கணவ!"

என மூன்றடிகளில் இமயவரம்பன் நெடுஞ்சேரலாதனின் அரசமாதேவியை அழகுறப் பாடுவார். உரை எழுத வந்த உரை காரர் "விண்ணுலகத்து மகளிர் தம் நலத்தால் தனக்கு நிகராதல் வேண்டித் தம்முள் மாறுபட்டு இகலும் மெய்ந்நலமும் விளங்குகின்ற தலைக்கலனால் மறைப்புண்ட வண்டு மொய்க்கும் கூந்தலும் மண்ணுதலால் நெய்ப்புற்ற கூந்தல் ஒடுங்கிய செவி யிடத்தே பெய்த வளைந்த குழையும் உடையாளாகிய தேவிக்குக் கணவனே" என எழுதுவார்.

இதுபோன்றே 65 ஆவது பாடலில்,

"பூணணிந் தெழிலிய வனைந்துவர லிளமுலை
மாண்வரி யல்குன் மலர்ந்த நோக்கின்
வேய்புரை யெழிலிய விளங்கிறைப் பணைத்தோட்
காமர் கடவுளு மாளுங் கற்பிற்
சேணாறு நறுநுதற் சேயிழை கணவ!"

எனச் செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதனைப் பாடும்போது செம்மையாக அவன் தேவியைப் பாடுவார் கபிலர்.

"இழையணிந்து உயர்ந்த ஒப்பனை செய்தாற்போல வருகின்ற இளமுலையினையும் மாட்சிமைப்பட்ட வரிகளை யுடைய அல்குலினையும் அகன்ற கண்ணினையும் மூங்கிலை யொப்ப அழகிய பெரிய முட்டுக்கள் பொருந்திய தொடியணிந்த பருத்த தோளினையும் அழகிய கடவுளரையும் ஏவல் கொள்ளும் கற்பினையும் சேய்மைக் கண்ணுஞ் சென்று மணங்கமழும் நறிய நெற்றியினையும் செவ்விய அணிகளையும் உடையாட்குக் கணவனே" எனப் பொருள் எழுதிச் செல்லுவார்கள்.

மேலே காட்டப்பட்ட இரண்டு விளித் தொடர்களும் உள்ளடக்கத்தில் மட்டுமல்லாது சிறந்த உருவ ஆக்கத்தையும் கொண்டு விளங்குதல் காணலாம். அடுக்கு அடுக்காக அவர்களின் பலவேறு அழகுப் பண்புகளை உம்மைத் தொகைத் தொடர்களால் கொண்டு வந்து காட்டுதல் சிறப்பாக அமைந்துள்ளது.

6.5.8 இலக்கிய மரபு

இவ்வாறு மன்னர்களைப் பாடும்போது அவர்களின் தேவியர்களைப் புகழ்ந்து பாடுவது ஒரு இலக்கிய மரபாகவே கொள்ளப்படும். பலவேறு இலக்கிய மரபுகளில் இதுவும் ஒன்றே!

இந்த ஒரு இலக்கிய மரபினையொட்டித்தான் பெருங் குன்றூர் கிழாரும் இளஞ்சேரலிரும்பொறையின் அரச மாதேவியின் பாராட்டத் தகுந்த பலவேறு பண்புகளைப்

பாடுகிறார். காவிரிப் படப்பையை உவமானமாக்கி (இவ்வாறு கூறுவதும் மரபுதான்) அரசமாதேவியின் பண்புகளை விளக்குகிறார் அவர்.

"...........................

....

காவிரிப் படப்பை நன்னா டன்ன
வளங்கெழு குடைச்சூ லடங்கிய கொள்கை
ஆறிய கற்பிற் றேறிய நல்லிசை
வண்டார் கூந்த லொண்டொடி கணவ"

எனக் கூறுவார் அவர்.

"காவிரியாற்றால் வளமுறப் படைக்கப்பட்ட நிலப்பகுதி யாகிய நல்ல நாட்டைப் போலும் தொழில் வளம் பொருந்திய சிலம்பையும் அடக்கத்தைப் பொருளாகக் கொண்ட கொள்கை யையும் சினங் கொள்ளுதலில்லாத அறக்கற்பினையும் யாவரும் தெளிய விளங்கும் நல்ல புகழையும் வண்டு மொய்க்கும் கூந்தலையும் ஒள்ளிய தொடியையும் உடையாட்குத் தலைவனே" எனப் பொருள் எழுதுவர்.

உவமானத்தை நீக்கிவிட்டால் (இது பற்றிப் பின்னர்க் காணலாம்) மூன்றடிகளைக் கொண்ட இந்த விளித்தொடர் மிக அருமையாக ஆக்கப்பட்டிருத்தலைக் காணலாம். 'கணவ' என்ற விளித்தொடரைக் கொண்டு முடியினும் இத்தொடரில் காணப்படும் பலவேறு அடைகளும் தொடர்களும் ஒண்டொடி என்று சொல்லையே தலைமைச் சொல்லாக உடையவை.

6.5.9 சிறந்த சொற்கள்; செம்மாந்த சொற்றொடர்கள்

இந்த விளித் தொடர் சிறந்த சொற்களாலும் செம்மையாக ஆக்கப்பட்ட சொற்றொடர்களாலும் ஆனது. வளங்கெழு குடைச் சூல், அடங்கிய கொள்கை, ஆறிய கற்பு, தேறிய நல்லிசை, வண்டார் கூந்தல், ஒண்டொடி என மிக அருமையாக ஆக்கப்பட்ட அற்புதமான தொடர்களைக் கொண்டது. எந்த வொரு நல்ல கவிதையாக்கத்திலும் இவற்றின் பங்கு மிகப் பெரியது. சொற்களைப் பற்றிக் கூறும்போது லான்ஜின்ஸ் "For beautiful words are, in a real and special sense the light of thought" (On the Sublime XXX) எனக் கூறுவார்.

மேலும் இவர் "சொற்களின் அழகும் அவற்றைத் தேர்ந் தெடுத்துப் பயன்படுத்தும் விதமும் கவிதைக்குச் சிறந்த ஒரு அழகையும் செம்மையான ஒரு போக்கையும் தந்து நிற்கும்" என்பார் (XXX). இதனை நன்கு உணர்ந்தவர்கள் சங்க காலக்

கவிஞர்கள். அரண்மனைத் தேவியரைப் பற்றிப் பாடும் பகுதிகளை மட்டும் எடுத்துப் பார்த்தால்கூட இது தெரியவரும். சேணாறு நறுநுதல், மாண்வரி அல்குல், மலர்ந்த நோக்கு, பூணணிந் தெழிலிய வனைந்து வரலிளமுலை, அறம்சால் கற்பு, அடங்கிய சாயல் போன்ற தொடர்கள் எத்தனையளவுக்கு நெஞ்சையள்ளும் செஞ்சொற்கள் என்பது உணரற்பாலது. இத்தகைய தொடர்களை ஏராளமாகச் சங்க இலக்கியங்களில் காணலாம்.

6.5.10 அடிப்படை ஒன்று; ஆக்கமும் ஒன்று; ஆனால் செய்திகள் வேறு

கவிதையும் கவிதை அழகும்

மேலே உள்ள விளித்தொடரைக் கவனித்து நோக்கின் பல உண்மைகள் விளங்கும். உம்மைத் தொடர்களில் உள்ள உள்ளுறுப்புகள் அனைத்தும் ஒரே மாதிரியான உருவ அமைப்பைக் கொண்டுள்ளமை புலனாகும். எல்லாம் இரண்டாம் வேற்றுமைத் தொகைத் தொடர்களின் அடிப்படையில் உருவாகி யிருப்பது தெரியவரும். கீழ்மட்டத்தில் சில மாறுபாடுகள் இருப்பினும் மேல் மட்டத்தில் உள்ளவை ஒருமுகப் போக்கில் அமைந்து அதனால் விளித்தொடரை வாசிக்கும் போது- செம்மையாக வாசிக்கும் போது, ஊன்றிக் கேட்கும்போது சிறந்த ஒரு உணர்வையும் அதனால் கவித்துவப் பண்பையும் நம்மால் உணரமுடியும்.

கவிதை என்பது உயரிய ஒரு கலையாக்கம். இக்கலை யாக்கத்தில் சொல்லும் பொருளும் சொல்லப்படும் விதமும் ஒன்றி உறவாடி நிற்கும் போதுதான் கவிதை கவிதையாக இருக்க முடியும். இத்தகைய ஒரு நிலையை உருவாக்குவதற்குப் பலவேறு வழிகளைப் புலவர்கள் கையாளுவர். இதில் ஒன்றுதான் இத்தகைய தொடர்களுக்கு உருக்கொடுப்பதும் அவற்றை உலவ விடுவதும்.

பெருங்குன்றூர் கிழாரின் தொடர் மட்டும் இவ்வாறு இருக்கவில்லை. முன்னால் எடுத்துக்காட்டப்பட்ட குமட்டூர்க் கண்ணனாரின் தொடரும் கபிலரின் கைவண்ணத்தில் பிறந்த தொடரும் இத்தகைய அமைப்பைக் கொண்டுள்ளனவே என்பதை ஊன்றிக் கவனித்தால் தெரியவரும். இந்நிலையில் சங்க கால இலக்கியக் கர்த்தாக்களின் கவித்துவம் நன்கு விளங்கும். அது மட்டுமன்றி அவர்களின் கவிதை உருவ ஆக்கப் பண்பும் தெரியவரும்.

எல்லாத் தொடர்களும் அரசமாதேவியர்களின் பெருமையைப் பேசுவன; அவற்றின் உருவ ஆக்கமும் ஒரே

மாதிரியாகவே உள்ளன. ஆனால் அவை கூறும் செய்திகள் வேறு வேறாகக் கூறப்படுகின்றன. இங்கேதான் கவிஞர்களின் தனித்துவம் வெளிப்படுகின்றது. வேற்றுமை தெரிகின்றது. கவிதையாக்கத்தின் இரகசியமும் தெரிகின்றது. காதலைப் பற்றிய பாடல்கள் பல்லாயிரம்; ஆக்கப்படும் யாப்பு அமைப்பு ஒன்றுதான். ஆனால் அவை கொண்டு நிறுத்தும் பல சொற்கள் வேறு! வேறு! சொற்றொடர்களும் வேறு! வேறு! சுவைகளும் வேறு வேறுதான்!

தேவியர்களின் பண்ணைத்தான் பாடுகிறார்கள். பாடும் விதம் வேறு, சொற்கள் வேறு, இந்நிலையில் பாடல்களும் பல நிலைகளில் வேறு வேறு என உள்ளன. எனினும் அவைதரும் சுவை ஒன்று. கவிதைச் சுவை! இதைத்தான் அரிஸ்டாட்டில் "refined pleasure" என்றார். "நகை அழுகை இளிவரல்" என்றெல்லாம் பிரித்து வேறுபடுத்தி யிருப்பினும் மொத்தமான சுவை கவிதைச் சுவைதான்! (Poetic pleasure) ஒட்டு மொத்தமான அழகு கவிதையழகுதான்!

6.5.10.1 உருவ ஆக்கம்; செறிவும் செம்மையும்

இத்தகைய மரபு அடிப்படையில் தேவியர்களின் செம்மாந்த நிலையைக் கூறிச் செல்லும் பெருங்குன்றூர் கிழாரின் விளித் தொடரின் அமைப்பும் நன்கு அமைந்திருக்கக் காணலாம். ஔவை சு.து. எழுதிய உரையை அடிப்படையாக வைத்து நோக்கின் இது இரண்டாம் வேற்றுமை உருபு தொக்கு நிற்கும் பலவேறு உம்மைத் தொடர்களால் ஆக்கப்பட்டிருப்பதை நன்கு உணரமுடியும். இந்த நிலையிலும் இது ஒருமுகப் போக்கைக் கொண்டு உணர்வூட்டும் உயரிய பெயர்த் தொடரிலிருந்து உருவானது என எண்ணலாம். ஐந்து உம்மைத் தொடர்களின் சேர்க்கையால் உருவாகிப் பின்னர் "ஒண்டொடி" என்ற அன்மொழித் தொகையுடன் இணைந்து பின்னர் நான்காம் வேற்றுமை உருபை ஏற்று விளித்தொடராக உருவ ஆக்கம் பெற்றுள்ளது.

செறிவும் செம்மையும் சிறப்பான செய்திகளும் நிறைந்து காணப்படுவது இத்தொடர். செவ்வியல் இலக்கியங்களுக்குச் செறிவு மிக மிக முக்கியமானது. இந்நிலையில் செறிவு நிறைந்த இத்தகைய தொடர்களைச் சங்க இலக்கியங்களில் ஏராளமாகக் காணலாம். ஏன் ஒவ்வொரு பாடலிலும் காணமுடியும். அத்தனையளவுக்குச் செம்மையாக ஆக்கப்பட்டவை சங்க இலக்கியங்கள். இதற்குப் பதிற்றுப் பத்துப் பாடல்கள் சிறந்த எடுத்துக் காட்டுகளாக உள்ளன.

6.5.11 கவிதையாக்கப் பண்புகள்

அரச மாதேவிகளின் பண்பு பற்றி முன்னர்க் குறிப்பிட்ட மூன்று புலவர் பெருமக்களும் கூறுவனவற்றை நுணுகி ஆராய்ந்தால் கவிதையாக்கத்தில் காணப்படும் பல பண்புகள் தெரியவரும்.

மன்னர்களின் மனைவியர் பற்றிப் பாடும் கவிஞர்களின் எண்ணிக்கையையும் அதன் பரப்பினையும் காணும்போது இவ்வாறு பாடுதலை ஒரு பெருமரபாகவே கொண்டிருந்தனர் சங்க காலத்தில் என்பது தெளிவாகும். முன்னர்க் கூறியது போன்று எல்லாப் பத்துக்களிலும் பலவேறு நிலைகளில் இவ்வாறு பாடி வருவது ஒரு மரபே என்பதைத் தெளிவாக்கும் நிலையில் இப்பகுதிகள் உள்ளன எனக் கருதலாம். விளித் தொடர்களில் மட்டுமின்றி வேறு பல தொடர்களிலும் இப்பண்பு காணப் படுகின்றது. கபிலர் பாடிய 61ஆவது பாடலில் வரும்,

"ஓவியத் தன்ன வினைபுனை நல்லிற்
பாவை யன்ன நல்லோள் கணவன்"

போன்ற அடிகள் இப்பண்பைக் காட்டுகின்றன. இத்தகைய நிலையைப் புறநானூற்றுப் பாடல்களிலும் காணமுடியும் என்பதும் முன்னர்க் கூறப்பட்டது.

"ஒலியிருங் கதுப்பின் ஆயிழை கணவன்" (புறம். 138)

"மனைக்கு விளக்காகிய வாள்நுதல் கணவன்" (புறம். 314)

போன்ற புறநானூற்றடிகளும் இதனைக் காட்டும்.

பதிற்றுப் பத்தில் கூட (16),

"ஆறிய கற்பி னடங்கிய சாயல்
ஊடினு மினிய கூறு மின்னகை
அமிர்துபொதி துவர்வா யமர்த்த நோக்கிற்
சுடர்நுத லசைநடை..."

எனக் காணப்படும் தொடர் எத்தனையளவு அருமையாக உள்ளது எனக் கருதி மகிழலாம். இதில் காணப்படும் ஒவ்வொரு தொடரும் எத்தனையளவுக்குச் சிறப்பாக உள்ளது என்பதும் காணத்தக்கது. ஆறிய கற்பு, அடங்கிய சாயல், ஊடினும் இனிய கூறும் இன்நகை, அமிர்து பொதி துவர் வாய், அமர்த்த நோக்கு, சுடர்நுதல், அசைநடை ஆகிய தொடர்களின் ஆக்கம் சிந்தித்துச் சிந்தித்து மகிழ்வதற்குரியது. பெயரெச்சங்களாலானவை, வினைத் தொகையால் உருவாக்கப்பட்டவை, இரண்டாம் வேற்றுமை

உருபும் பயனும் உடன் தொக்க தொகையால் உண்டானவை என இவை அடுக்கடுக்காக வரும்போது கவிதையின் ஈர்ப்புத் தன்மையை மிக அழகாகக் கூட்டி நிற்கின்றன. இத்தகைய அருமையான, அடுக்கு அடுக்கான தொடர்களுக்குச் சங்க கால இலக்கியங்கள் பேர் போனவை.

இத்தகைய சிறந்த தொடர்களைக் கவிதைகளில் ஆங்காங்கே, ஒருங்கு சேரக் கொண்டுவந்து அருமையான கவிதைகளை ஆக்கி விடுகின்றனர் அக்கவிஞர் பெருமக்கள்.

பெருங்குன்றூர் கிழார் தம்முடைய மற்றொரு பாடலில் (89) தேவியர்களைப் புகழ்ந்து கூறியுள்ளார்.

"․ ․ ․ ․ ․ ․ ․ ․ ․ ․ ․ ․ நின்மாட்டு
அடங்கிய நெஞ்சம் புகர்படுபு அறியாது
கனவிலும் பிரியா உறையுளொடு தண்ணெனத்
தகரம் நீவிய துவராக் கூந்தல்
வதுவை மகளிர் நோக்கினர், பெயர்ந்து
வாழ்நாள் அறியும் வயங்குசுடர் நோக்கத்து
மீனொடு புரையும் கற்பின்
வாள்நுதல் அரிவை"

என்பார்.

6.5.11.1 செம்மாந்த தொடர்கள்

கவிதையாக்கத்தில் இத்தகைய உள்ளம் கவரும் தொடர்கள் சிறந்த இடத்தைப் பெறும். கவிதைக் கலை, பேச்சுக் கலை பற்றிப் பேசும் லான்ஜின்ஸ் ஒரு கவிதையில் எல்லாத் தொடர்களும் அல்லது கவிதை முழுவதுமே சிறந்திருப்பதில்லை என்றும் அது முடியாத ஒரு காரியம் என்றும் ஆனால் சில தொடர்கள் சிறந்து நின்று கவிதைக்கு அழகு கொடுக்கினறன என்றும் கூறுவார். சங்ககாலக் கவிஞர்கள் தங்கள் தங்கள் கவிதைகளில் பல சிறந்த தொடர்கள், சொற்கள் போன்றவற்றைக் கொண்டுவந்து கவிதைக்கு வனப்பும் வளமும் சேர்ப்பவர்கள். இந்த நிலையில் இத்தகைய சிறந்த தொடர்கள் கவிதையாக்கத்தில் சிறந்த இடத்தைப் பெறுகின்றன. பெருங்குன்றூர் கிழாரின் பாடலில் மிகச் சிறந்து விளங்கும் தொடர் அரசியைப் பற்றிக் கூறுவதுதான். அது அழகான சொற்களையும் அற்புதமான வடிவத்தையும் கொண்டுள்ளது.

6.5.11.2 உருநலனும் குணநலனும்

இவ்வாறு அரச மாதேவிகளைப் பாடுவது மட்டும் மரபாக இல்லை. எவ்வாறு, என்னென்ன செய்திகளை எப்படி எப்படி

கூறுகிறார்கள் என்பதிலும் ஒரு சில மரபுகள் பின்பற்றப்படுவதைக் காணமுடியும். பொதுவாக அவர்களின் உருநலனும் குணநலனும் கூறப்படுவதைக் காணமுடியும். இவ்விரண்டையும் இணைத்துக் கூறுதலும் அல்லது ஏதாவது ஒன்றைக் கூறுதலும் உண்டு. கவிஞனின் உள்ளத்தையும் அவன் எண்ணத்தையும் பொறுத்தது. இது அவனுடைய சுதந்திரம்!

குமட்டூர்க் கண்ணனார் பாடிய 14ஆவது பாடலில் உருநலன் அல்லது மெய்ந்நலன் பற்றி மட்டுமே பேசப்படுகின்றது. ஆனால் கபிலர் பாடிய 65ஆவது பாடலிலும் பெருங்குன்றூர் கிழார் பாடிய 90 ஆவது பாடலிலும் இரண்டு நலன்களும் பாடப் படுகின்றன.

6.5.11.3 அணிகலன்

இவ்வாறு கூறப்படும் உடல் நலன்களிலும் சில உறுப்புகளே பேசப்படும். சில பண்புகள் மிக அதிகமாகப் பேசப்படும். அவர்களின் அணிநலன்கள் அதிகமாகப் பாடப்படுதல் காண்கிறோம். "திருந்திழைக் கணவ" என்றும் "சேயிழை கணவ" என்றும் "ஒண்டொடி கணவ" என்றும் "கொடுங்குழை கணவ" என்றும் கூறும்போது அவர்களின் அணிகலன்கள் கூறப் படுவதைக் காணலாம். செல்வம் மிகுந்த நிலையில்தான் இது அதிகமாக உள்ளது. "வயங்கிழை கரந்த வண்டு படு கதுப்பு" என வரும் தொடரிலும் இப்பண்பு காணப்படும். இதே நிலையில் தான் "பூணணிந் தெழிலிய வனைந்துவரல் இளமுலை" என்ற தொடரிலும் உள்ளது.

6.5.11.4 "ஆறிய கற்பு", "அடங்கிய கற்பு", "ஆன்ற கற்பு"

இது போன்றே தேவியர்களின் கற்பு நிலை பற்றியும் பேசப் படுதல் காணலாம். கற்பிற் சிறந்து நிற்கும் நிலையினைக் குமட்டூர்க் கண்ணனார் மிக அழகான ஒரு தொடரால் குறிக்கிறார். "ஆறிய கற்பு" எனக் கூறுகிறார். சங்ககால இலக்கியங் களை நோக்கினால் சில செம்மையான செஞ்சொற்றொடர் களால் மிக நயம்படப் பண்புகளைப் புலவர் பெருமக்கள் கூறுதல் காணலாம். குமட்டூர்க் கண்ணனார் இப்பாடலில் "ஆறிய கற்பு" எனக் கூறினாலும் மற்றொரு பாடலில் "அடங்கிய கற்பு" எனவும் கூறுவார். (குறு. 338)

ஆறிய கற்பு (பதி. 16, பதி. 90), அடங்கிய கற்பு (குறு. 338, புறம். 249), ஆன்ற கற்பு (அகம். 198), இறந்த கற்பு (கலி. 9), சான்ற கற்பு (அகம் 274), என்றெல்லாம் கூறுவது காணத்தக்கது. இவ்வடை களெல்லாம் வெவ்வேறு சொற்களால் ஆனவை. ஆனாலும் இவை

யனைத்தும் ஏகதேசம் ஒரே பொருளையே தருவன எனக் கருதலாம். "அடங்கிய கற்பு" என்பதற்குப் பொருள் எழுதும் ஐயர் (குறு. 338) முதலில் "அடங்கிய கற்பையுடைய" என்றே எழுதுவார். பின்னர் விளக்கம் எழுதும்போது "அடங்கிய கற்பென்பது அறக் கற்பென்றும் ஆறிய கற்பென்றும் வழங்கும். ஆறிய கற்பினடங்கிய சாயல்" (பதிற். 16:10) எனவும் கூறுவார். எனவே அடங்கிய கற்பு, அறக்கற்பு, ஆறிய கற்பு ஆகியவை ஒரு பொருட்கிளவிகள் என அவர் எண்ணுகிறார். 'ஆன்ற கற்பு' என்பதற்கு 'நிறைந்த கற்பு' எனப் பொருள் எழுதுவார் அகநானூற்று உரையாசிரியர் (பாடல். 198). "இறந்த கற்பு" என்பதற்கு "மிக்க கற்பு" என்றே எழுதுவார் கலித்தொகை உரையாசிரியர். இவையெல்லாம் கற்பின் திண்மையைக் காட்டுவனவாகவே அமையும். எனவே கற்பின் திண்மையைக் கூறுவதை ஒரு பண்பாக அல்லது ஒரு மரபாகக் கொண்டுள்ளமை விளங்கும். திண்மையை வெவ்வேறு வழிகளில் காட்டுகின்றனர். இதைத்தான் வள்ளுவர் "கற்பென்னும் திண்மை" (54) என்றார்.

6.5.11.5 "கடவுட் கற்பு"

கற்பின் திண்மையைப் பற்றிக் கூறும் கவிஞர்கள் அதன் பெருமையைப் பற்றிக் கூறவும் தயங்கவில்லை. பல வழிகளில் இதனைக் கூறிச் சென்றுள்ளனர். "அறஞ்சால் கற்பு" (பதி. 31), "அருங்கற்பு" (புறம். 166), "செயிர்தீர் கற்பு" (புறம். 3); "உலகம் தாங்கிய மேம்படு கற்பு" (பதி. 59); "பன்மாண் கற்பு" (புறம். 163); "மறம் கடிந்த அருங் கற்பு", (புறம். 161), "மனை மாண் கற்பு" (அகம். 33), "மாசில் கற்பு" (அகம். 6), "உவர் நீங்கு கற்பு" (அகம். 130), "நன்றி சார்ந்த கற்பு" (நற. 350), "முல்லை சார்ந்த கற்பு" (அகம். 274) என்றெல்லாம் மிக அருமையாகக் கூறிப் போந்துள்ளனர். கற்பின் மாண்பினை, அதன் மாட்சியைக் கூறுவதில் கவிஞர்கள் கண்ட மகிழ்ச்சியும் எழுச்சியும் பெரியவை!

அது மட்டுமன்றி இதற்குக் கடவுள் தன்மையை ஏற்றியும் நிற்பர் புலவர் பெருமக்கள். "கடவுட் கற்பு" (குறு. 25 அகம் 184, 314) என்றும் "கடவுட் சான்ற கற்பு" (புறம். 198), என்றும் பலவேறு கடவுள் தன்மையுடன் ஒப்பிட்டுக் கூறியுள்ளனர். "கடவுட் கற்பு" என்பதற்குத் "தெய்வத் தன்மையுடைய கற்பு" எனப் பொருள் எழுதுவார் ஐயர். இதே தொடரையே சோமசுந்தரனாரும் பயன் படுத்துவார். கடவுள் தன்மையை ஏற்றிய நிலையில் பின்னர்க் கற்புடை மகளிரைத் தெய்வமாகவே கூறத் தலைப்பட்டனர். கண்ணகியைப் "பத்தினித் தெய்வம்" என்று பாராட்டி மகிழ்ந்தனர்.

இளங்கோவடிகள் தன்னுடைய காப்பியத்தில் கவுந்தியடிகளின் வாயால் (அடை. 142-144),

"இன்துணை மகளிர்க் கின்றி யமையாக்
கற்புக் கடம்பூண்ட இத்தெய்வ மல்லது
பொற்புடைத் தெய்வம் யாங்கண் டிலமால்"

எனக் கண்ணகியைக் கடவுளாக்கி நின்றதோடு தெய்வத்துள் தெய்வமாகக் (வேறு தெய்வம் கண்டதில்லை) கொண்டுள்ளார். "இதுதான் தெய்வம்" எனக் கூறுகிறார் அவர். வள்ளுவரோ இவர்கள் தெய்வத்தையே தொழ வேண்டியவர்கள் அல்லர் என்பார். "தெய்வந் தொழாஅள்" என்ற தொடர் நினைந்து நினைந்து மகிழ்தற்குரியது.

6.5.11.6 "காமர் கடவுளும் ஆளும் கற்பு"

கடவுள்களுடன் ஒப்ப வைத்து நின்றதுடன் அமையாமல் கடவுள்களை விடவும் மேலானவர்கள்; அவர்களையும் ஏவல் கொண்டு நின்றவர்கள் கற்புடை மாதர்கள் எனவும் கூறினர் சங்க காலக் கவிஞர்கள். பதிற்றுப்பத்தில் செல்வக் கடுங்கோ வாழியாதனின் தேவியைப் பற்றிக் கபிலர் கூறியது முன்னரே எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டது. அதில் மிக அருமையாக அவர்தம் கற்பினைப்பற்றிக் கூறும்போது,

"காமர் கடவுளு மாளுங் கற்பு"

என்பார். அதாவது "கடவுள்களையே ஏவல் கொள்ளும் சக்தி வாய்ந்த கற்பு" என்பதுதான் இதன்பொருள்.

கடவுளரும் ஏவல் கொள்ளும் கற்பு எனக் கபிலர் கூறியதைத்தான் இளங்கோ வடிகள் தன்னுடைய துன்ப மாலையில் காய்கதிர்ச் செல்வனை விளித்து,

"காய்கதிர்ச் செல்வனே கள்வனோ என்கணவன்"

எனக் கேட்கக் காய்கதிர்ச் செல்வனும்,

"கள்வனோ அல்லன் கருங்கயற்கண் மாதராய்
ஒள்ளெரி உண்ணுமிவ் வூரென்ற தொருகுரல்"

எனக் கூறி நிற்பதும் பின்னர் வஞ்சின மாலையில் பார்ப்பனக கோலத்தில் வந்து தீக்கடவுள்,

"பொற்றொடி ஏவப் புகையழல் மண்டிற்றே
நற்றேரான் கூடல் நகர்"

எனக் கூறிக் கண்ணகித் தெய்வத்தின் ஏவல் கேட்டு நிற்கச் செய்கிறார். அது மட்டுமன்றி மதுராபதித் தெய்வம் கண்ணகி முன்னே வந்து நிற்பதும் இன்னோரன்ன பிறவும் கபிலர் கூறுவது போன்ற "காமர் கடவுளும் ஆளும் கற்பு" என்பதற்குச் சான்றாக அமைகின்றன.

6.5.11.7 "பெய்யெனப் பெய்யும் மழை"

கற்புக்கரசிகளின் ஆற்றலையும் பலவாறாகப் பலவேறு புலவர்களும் கூறியிருத்தல் காணலாம். பாலைக் கலி ஆசிரியர் பாலை பாடிய பெருங்கடுங்கோவும் (பாலை. 6),

"வறனோடின் வையத்து வான்றருங் கற்பினாள்"

எனக் கூறுவார். இதற்குப் பொருள் எழுதும் போது "வற்கடமான காலத்தாலே வையங் கெட்டதாகில் அவ்வையத்திடத்தே மழையைப் பெய்விக்கும் கற்பினையுடையாள்" என எழுதுவார். இதனையே வள்ளுவரும்

"தெய்வந் தொழாஅள் கொழுநற் றொழுதெழுவாள்
பெய்யெனப் பெய்யு மழை"

என்ற குறளில் மிக அருமையாகக் கூறிப் போந்தார்.

எனவே "கடவுட் கற்பு" மட்டுமன்று; "கடவுளு மாளும் கற்பு", கடவுளு மாளும் கற்பு மட்டுமன்று; சக்தியும் பெற்று விளங்கும் கற்பு, என்றெல்லாம் கூறுவது சங்க கால மரபாகவே உள்ளது... கற்பினைப் பற்றிப் பேசும் ஒவ்வொரு புலவனும் ஏதாவது ஒரு வழியில் இம்மரபினைக் காத்து வருவது காணத் தக்கது.

6.5.11.8 "மீனொடு புரையும் கற்பு"

தமிழ் இலக்கிய உலகில் பெண்களின் கற்புநிலை பற்றிக் கூறும்போது கவிஞர் பெருமக்கள் அருந்ததியோடு ஒப்ப வைத்துக் கூறுவதும் ஒரு மரபேயாகும். ஒன்பதாவது பத்தைப் பாடிய பெருங்குன்றூர் கிழார் "ஆறிய கற்பு" என்றும் "அடங்கிய கற்பு" என்றும் (குறு. 338) கூறிச் சென்றமை பற்றி முன்னரே கூறப்பட்டது. அது மட்டுமன்றி இவர் தம்முடைய 89 ஆவது பாடலில்,

"வதுவை மகளிர் நோக்கினர் பெயர்ந்து
வாழ்நா ளறியும் வயங்குசுடர் நோக்கத்து
மீனொடு புரையும் கற்பு"

என அரசனின் மனைவியின் கற்பை அருந்ததியின் கற்போடு ஒப்ப வைத்துக் கூறுவார். இதுபோன்றே சங்க காலக் கவிஞர்கள் பலரும்

இத்தகைய ஒரு மரபினைத் தங்கள் தங்கள் பாடல்களில் அமைத்துப் பாடியுள்ளனர்.

பதிற்றுப் பத்திலேயே (31) காப்பியாற்றுக் காப்பியனார் களங்காய்க் கண்ணி நார்முடிச் சேரலின் மனைவியை,

"................... வண்டுபட
ஒலிந்த கூந்தல், அறஞ்சால் கற்பின்
குழைக்கு விளக்காகிய ஒள்நுதல், பொன்னின்
இழைக்கு விளக்காகிய அவ்வாங்கு உந்தி
விசும்பு வழங்கு மகளிருள்ளும் சிறந்த
செம்மீன் அனையள்,நின் தொல்நகர்ச் செல்வி"

என மிக அருமையாகக் கூறுவார். இங்கு "சிறந்த செம்மீன் அனையள்" என செம்மீனைக் கூறுவது கவனித்தற்பாலது.

மலையமான் திருமுடிக் காரியைப் பாடிய கபிலர் தம்முடைய புறநானூற்றுப் பாடல் ஒன்றில் (122) அவன் மனைவியை "வடமீன் புரையும் கற்பின் மடமொழி அரிவை" எனக் கூறுவார். இது போன்றே அம்மூவனார் "இருண்டு தோன்று விசும்பின் உயர்நிலை உலகத்-தருந்ததி யனைய கற்பு" (ஐங்.442) எனக் கூறுவார். பெரும்பாணாற்றுப் படையோ (302) "பெருநல் வானத்து வடவயின் விளங்கும் சிறுமீன் புரையும் கற்பின் நறுநுதல்" எனப் பார்ப்பனியைப் பாடும் (கடியலூர் உருத்திரங் கண்ணனார்). கலித்தொகைப் பாடல் ஒன்று (2) "வடமீன் போல் தொழுதேத்த வயங்கிய கற்பினாள்" எனக் கூறும்.

இத்தகைய ஒரு மரபு தமிழ் இலக்கிய உலகில் தொடர்ந்து வருவதைக் காண முடியும். இளங்கோவடிகள் கண்ணகியின் கற்பையும ஓரிரு இடங்களில் அருந்ததியின் கற்போடு ஒப்பவைத்துச் சிறந்த கவிதைத் தொடர்களை ஆக்கியுள்ளார். முதல் காண்டத்திலேயே, முதல் காதையிலேயே கண்ணகியை அறிமுகமாக்கும் போதே,

"போதிலார் திருவினாள் புகழுடை வடிவென்றும்
தீதிலா வடமீனின் திறமிவள் திறமென்றும்
மாதரார் தொழுதேத்த வயங்கிய பெருங்குணத்துக்
காதலாள் பெயர்மன்னுங் கண்ணகியென் பாள்மன்னோ"

என அருமையான தொடரில் அருந்ததியைச் சுட்டிக் காட்டுவார். இதனால் மட்டும் அமையாது மீண்டும் அவர் உள்ளம் "சாலியொரு மீன் தகையாள்" எனவும் கூறி மகிழும். கலித் தொகையில் காணப்படும் "வடமீன் போல் தொழுதேத்த

வயங்கிய கற்பினாள்" என்ற தொடரும் சேரநாட்டுச் செம்மலின் செஞ்சொற்றொடரும் எத்தனையளவுக்கு ஒன்றி உறவாடியுள்ளன என்பது தெரிய வருகின்றது.

இது போன்றே "மீனொடு புரையும் கற்பு" (பதி.ப) "வடமீன் புரையும் கற்பு" (புறம். 122) "சிறுமீன் புரையும் கற்பு" (பெ. பா. ப) போன்ற தொடர்களும் ஒப்பவைத்து எண்ணறபாலன. சொல்லுஞ் செய்திகளில் மட்டுமன்று, சொல்லப்படும் வகைகளிலும் ஒப்புமை களைக் கண்டு மகிழலாம். ஆங்காங்கே சில சில சொற்களை மாற்றித் தங்கள் தங்கள் தனித்துவத்தைக் காட்டிக் கவிதையின் உருவ ஆக்கத்திலும் மொத்த உருவாக்கத்திலும் சில உயர்ந்த கவித்துவப் பண்புகளைக் கொண்டு வந்து விடுவர் கவிஞர் பெருமக்கள்.

சொல்லுஞ் செய்திகள் ஒன்றுதான். சொல்லப்படும் வகையும் ஒன்றுதான். எனினும் சின்னஞ்சிறு மாற்றங்களில் செம்மையான இலக்கியங்களை உருவாக்கி விடுகின்றனர் உயர்ந்த இலக்கியக் கர்த்தாக்கள்.

'மீன்' என்பார் ஒரு புலவர். "வடமீன்" என்பார் மற்றொரு புலவர். இன்னொரு புலவரோ "சிறுமீன்" என்பார். இன்னொருவர் "செம்மீன்" என்பார். இன்னும் ஒரு புலவரோ "தீதிலா வடமீன்" என்பார். மற்றொரு புலவர் "சாலினி" என்று கூறலாம். இன்னொருவர் "சாலினி ஒரு மீன்" எனவும் கூறலாம். "அருந்ததி" என்பார் ஒரு கவிஞர். "அருந்ததி என்னும ஒரு மீன்" என்றும் கூறலாம். "அருந்ததி அன்ன அருமீன்" என்றும் கூறலாம். அருந்ததிக்குப் பலவேறு வகை அடைகளைக் கொடுத்து நிற்கலாம். இவ்வாறு அடுக்கிக் கொண்டே போகலாம். கவிதை உருவ ஆக்கத்தில் பலவேறு விதமான அடைகளால் மாற்று மாற்றுச் சொற்களால் மாற்றியும் மறித்தும் அடைகளைக் கூட்டியும் குறைத்தும் நீட்டியும் நிரல்நிறைபட அமைத்தும் இன்னோரன்ன பல வழிகளில், வகைகளில் கவிதை உருவ ஆக்கம் செய்கின்றனர். எண்ணங்கள் ஒன்றுதான்; ஆனால் எழில் மிகுந்த சொற்களால் புதிய புதிய சேர்க்கைகளால் கவிதைகள் உருவாகின்ற போது, கவிதைகளும் புதுமணம் வீசிப் புதுப் பொலிவு பெற்றுவிடுகின்றன.

6.5.12 கடவுள் தந்த வரம்

கவிதை என்பது ஒரு அருமையான சொற்கலையாக்கம். எத்தனையோ வழிகளில் சொற்களை இணைத்துச் சொல்ல வொண்ணாக் கவிதை இன்பத்தை இதன்கண் கொண்டு வர

முடியும். கவிஞனின் கற்பனை வளத்துக்கேற்ப, மொழி வளத்துக் கேற்ப, உள்ள உயர்வுக்கேற்ப, கவிதைகளை ஆக்கி நிற்பார்கள். கல்லையும் கனியாக்குவார்கள். கனியையும் கவிதையாக மாற்றுவார்கள். உள்ளங்களை உருக வைப்பார்கள். உயர்த்தியும் நிற்பார்கள். இவற்றையெல்லாம் சொல்லை வைத்தே ஒல்லும் வகையால் சொல்லிச் செல்லுவார்கள். இதனால்தான் இவர்களைக் கடவுளை ஒத்த படைப்பாளிகள் என ஷெல்லி அருமையாகக் கூறுவார். இன்னுஞ் சிலரோ (Scalinger, SP, p.37) கவிஞர்கள் கடவுளர்களே! என்பர்.

"........the poet creates another nature and other fortunes, as if he were another god" என்பார் அவர்.

இதனையே புட்டன்காம் இன்னொரு விதமாகக் கூறுவார். கடவுளின் கருணையின்றிக் கவிதை வளராது என்பார். கவிஞர்களின் கவிதை அறிவியல் பற்றிக் கூறும்போது,

(T) his science (poesy) in his perfection cannot grow but by some divine instinct - the platonics call it *furor;* or by excellency of nature and complexion; or by great subtility of the sprits and wit; or by much experiences and observation of the world and course of kind; or peradventure, by all or most part of them" என்பார் அவர் (G. Puttenham, Art of English Poetry, 1589; Cowl p.3)

6.5.13 உவமான உவமேயம் சமனிலை

அரசியைக் காவிரிப் படைபபையுடன் உவமானம் செய்து ஆசிரியர் பாடியிருப்பது முன்னரே குறிப்பிடப்பட்டது.

"கழனி யுழவர் தண்ணுமை யிசைப்பிற்
பழன மஞ்ஞை மழைசெத் தாலும்
தண்புன லாடுநர் ஆர்ப்பொடு மயங்கி
வெம்போர் மள்ளர் தெண்கிணை கறங்கக்
கூழுடை நல்லில் ஏறுமாறு சிலைப்பச்
செழும்பல விருந்த கொழும்பல் தண்பணைக்
காவிரிப் படப்பை நன்னா டன்ன
. . . .
. . . . ஒண்டொடி கணவ"

என நீண்ட ஒரு உவமானத்தைத் தந்துள்ளார் கவிஞர். "உழவர்கள் தண்ணுமையை முழக்கும்போது மயில்கள் ஆடுகின்றன. ஆற்றில் குளிப்போரின் ஓசையுடன் வீரரின் தடாரிப்பறை கலந்து முழங்க, ஆனேறுகள் முழங்க, செழுமையான வயல்களைக் கொண்ட

சிறந்த ஊர்களையுடைய காவிரிப் படைப்பையைப் போன்ற ஒண்டொடி" எனப் பொருள் கொள்ளலாம். விளக்கம் தர வந்த உரையாசிரியர் "மகளிர் நலத்துக்குச் சிறப்புடைய நகரங்களையும் நாடுகளையும் உவமானமாகக் கூறுவது பண்டையோர் மரபாதலின் நன்னாடன்ன ஒண்டொடீ" என்றார் எனக் கூறுவார். இங்கும் மரபு கடைப்பிடிக்கப்படுகின்றது.

உவமானத்தையும் உவமேயத்தையும் ஊன்றிக் கவனித்தால் உவமேயம் மூன்றே அடிகளைக் கொண்டிருக்க உவமானம் 7 அடிகளைக் கொண்டுள்ளமை காணத்தக்கது: உவமேயத்தை விட இது கூடுதலாக உள்ள நிலையில் இது கவிதையாக்கத்திற்குச் சிறந்ததன்று எனக் கருதலாம். இதுபற்றி முன்னரே விளக்கப் பட்டுள்ளது. (புலமை 1996. பகுதி.2) இது சமன் நிலைக்கு ஒத்த ஒன்று அன்று. நல்ல கவிதை சமன் நிலை கொண்டு விளங்க வேண்டும் என்பது இங்குக் குறிப்பிடத்தக்கது. இது பற்றிய விரிவான விளக்கம் தர விழையவில்லை.

6.5.14 அரிஸ்டாட்டிலும் உவமானமும்

கவிதைகள் பற்றிக் கூறும் அரிஸ்டாட்டில் உருவகம் (metaphor) *(உவமானம் போன்றவையும் அடங்கும்) பற்றிக் கூறும் போது "இத்தகைய உருவகங்கள் கவிஞனுக்கு மிக மிக வேண்டியவை. எந்த ஒரு கவிஞனும் இத்தகைய கவிதை உத்தியை நன்கு பயன்படுத்தத் தெரியாமல் இருந்தால் அவன் ஒரு கவிஞனே அல்லன்" என்று பலபடக் கூறுகிறார்.*

"to be a master of metaphor is the greatest gift, poetic gift, because metaphor shows an eye for resemblances and metaphor cannot be learnt from any one else"

என இதை விளக்குவார்கள் பலர் (WB. p. 69)

மேலும் அரிஸ்டாட்டில் இதனைக் கூடுதலாக இழுத்துக் கொண்டே போவது கவிதைக்கு வளம் தராது என்றும் இதனை அளவோடு பொருத்தமாகப் பயன்படுத்த வேண்டும் என்றும் கூறுவார்.

"It must be appropriate and not far fetched, but too obvious either" *என்பது அவர் கூற்று* (WB. p-70).

சிறந்த உருவகங்கள் (எல்லா வகைகளையும் இணைத்துள்ள சொல்லே இது) சிறந்த தெளிவையும் தேற்றத்தையும் புதுவகையான பொலிவையும் தருவன என்பார்.

"It is metaphor above all that gives perspicuity, pleasure and a foreign air"

என்பது அவர் எண்ணம். எனவே இவற்றை அளவோடு கச்சிதமாகப் பயன்படுத்தினால் தான் கவிதை இன்பம் தரும்.

6.5.15 வம்ச வன்மையும் வண்மையும்

எவ்வாறு அரசன்மாதேவியர்களைப் பலபடக் கூறிப் பாடல்களை அமைத்தனரோ அது போன்றே அரசர்களின் வம்ச வள்ளன்மைகளையும் வீரங்களையும் கூறிப் பாடல்களை உருவ ஆக்கம் செய்வது ஒரு மரபாகவே காணப்படுகின்றது. பொதுவாக இத்தகைய உருவ ஆக்கங்களைப் பதிற்றுப் பத்திலும் புறநானூற்றிலும் நன்கு காணமுடியும்.

"விறன் மாந்தரன் விறன் மருக" (பதி. 90) என்றும் "ஊழி உய்த்த உரவோர் உம்பல் (பதி. 22) என்றும் "சேரலர் மருக" (பதி. 63), முழங்குநீர்... ஒரு தாம் ஆகிய உரவோர் உம்பல்" (புறம்.18) என்றும், "கவுரியர் மருக" (புறம். 3) "சினங்கெழு தானைச் செம்பியர் மருக" (புறம். 37) "வரையா ஈகை உரவோன் மருக" (புறம். 43) என்றும் பலபடக் கூறி அரசர்களைப் புகழ்வது காணலாம்.

6.5.16 கவிதை மரபுகள்

பொதுவாகக் கவிதையாக்கங்களில் பலவேறு மரபுகளைக் (convention) காணமுடியும். மரபுகள் இல்லாத கவிதையுலகமே இல்லை என்று கூறும் அளவுக்கு எல்லாவிதமான கவிதைகளிலும், எல்லா நாட்டுக் கவிதைகளிலும் பலவேறு மரபுகளைக் கவிஞர்கள் கண்டு அவற்றைக் கவிதைகளிலே ஆங்காங்குப் புகுத்தித் தங்கள் தங்கள் கவிதைகளை ஆக்கியுள்ளனர்.

6.5.16.1 மேனாட்டறிஞர்கள்

கவிதை மரபுகள் பற்றி மேனாட்டினர் நன்கு ஆராய்ந் துள்ளனர். கவிதை என்பது மொழியினால் ஆக்கப்படும் ஒரு கலையாக்கம் என்பதை யறிவோம். மொழியே ஒரு வகை மரபினால் மனிதனால் உண்டாக்கப்பட்டது என எண்ணும் போது அதே வகையான மரபுகளைக் கவிதையிலும் காண்பதில் ஆச்சரியப்படத்தக்கது ஒன்றுமில்லை என்பர் அவர்கள். கவிதைகளில் காணப்படும் ஒவ்வொரு அங்கத்திலும் மரபுகளின் நீக்கமில்லா நெடிய ஒரு தாக்கத்தைக் காணலாம். அது பாடுபொருள் என்று சொல்லும் பகுதியிலும் இருக்கும். அப்பாடு பொருளைப் பக்குவமாகத் தரும் உருவ ஆக்கத்திலும் இருக்கும்;

இன்னும் கற்பனையில் இருக்கும்; கவிதை உத்திகளிலும் இருக்கும். இன்னும் எத்தனை எத்தனையோ சின்னஞ்சிறு பகுதிகளில் எல்லாம் செம்மையாகப் புகுந்து கவிதைக்கு வளம் தரும் வழியில் எல்லாம் ஊடுருவி நிற்கும். இதுபற்றிக் கூறும் நூலொன்றில் "மரபு என்பது ஆசிரியர்களுக்கும் வாசகர்களுக்குமிடையே நன்கு உணரப் பட்டுள்ள கவிதையாக்க உத்தியில் ஒன்று" என்று கூறப் பட்டுள்ளது.

"Convention in literature is a device, principle, procedure or form which is generally accepted and through which there is an agreement between the writer and his readers (or audience) which allows him various freedom and restrictions.

என்பது அந்நூல் கூற்று ஆகும். (DCT, p.155)

6.5.16.2 எத்தனையோ மரபுகள்

மரபுகள் பற்றிக் கூறும்போது எத்தனையோ ஆண்டுக் காலமாக நடந்த ஒரு வாழ்க்கையினைப் பிரதிபலித்துச் சில நூறு பக்கங்களில் அல்லது சில பத்துப் பக்கங்களில் நாடகமாக ஆக்குவதே ஒரு மரபுதான் என்பர். அதுபோன்றே அத்தகைய வாழ்க்கையின் போலவாக்கத்தை (imitation) ஓரிரு மணி நேரங்களில் நாடகமாகவோ அல்லது திரைப்படமாகவோ காட்டிச் செல்லுவதும் ஒரு மரபுதான். அதனை ஒரே மேடையில், 10 அடி 15 அடி அளவுள்ள மேடையில் நடித்துக் காட்டுவதும் ஒரு மரபுதான். இதில் எப்படி எல்லாம் நடந்திருக்க முடியும் எனப் பார்ப்போர் வினா எழுப்புவதில்லை. விவாதங்கள் புரிவதும் இல்லை. அதனை ஒரு மரபாகவே ஏற்றுக் கொள்ளுகின்றனர். அந்த மேடைதான், 10, 15 அடி கொண்ட மேடைதான் செல்வமும் செழிப்பும் கொண்டு விளங்கிய மதுரை மாநகரம். மாபெரும் மதுரை மாநகரம் மட்டுமன்று கானல்வரி தந்த காவிரிப் பூம்பட்டினமும் அதுதான். கடற்கரையும் அதுதான். வஞ்சியும் அதுதான். சீசர் ஆண்ட ரோம நகரமும் அதுதான்; பேரறிஞர் சாக்கிரட்டீசும் பெரும் தத்துவ ஞானி பிளேட்டோ, கவிதைக் கலை மன்னன் அரிஸ்டாட்டில் வாழ்ந்த ஏதென்சும் அதுதான். இன்னும் எத்தனை எத்தனையோ இடங்கள்! எல்லாம் அதுதான். இதுதான் மரபு. கலைகள் கொண்டு வரும் மரபு. எனவே கலையாக்கம் என்பது சில மரபுகளின் அடிப்படையில் ஏற்படுகின்ற ஒரு போலவாக்கம் என்பதை நாம் உணர்ந்து கொண்டுதான் மேலே செல்லுகின்றோம். பார்க்கின்றோம்; படிக்கின்றோம்; இரசிக்கவும் செய்கின்றோம்.

இதுபோன்றே நாடக மாந்தர்கள் அமைப்புகள், அவர்களின் எண்ணிக்கை, அவர்களிடையே உள்ள உறவுகள், காட்சி அமைப்பு, பேசப்படும் வசனங்கள் அல்லது கவிதை நடை, (verse, blank or rhyme) ஆடல், பாடல்கள், தனிப் பேச்சு (soliloquy) போன்ற எத்தனை எத்தனையோ அங்கங்களில் எல்லாம் சில மரபுகள் பின்பற்றப்படுகின்றன. இவற்றில் எல்லாம் மரபுகளின் நன்மையும் அவற்றின் பயனும் தெரியவரும். இதனால்தான் இவைபற்றிப் பேசும்போது,

"In one sense of the term, conventions are necessary or convenient devices widely accepted by the public for solving the problems imposed by a particular artistic medium in representing reality"

எனக் கூறுவார் அப்ராம்ஸ் (MHA. p.33).

6.5.16.3 உலக இலக்கியங்களில்

இத்தகைய மரபுகளை உலக இலக்கியங்கள் அனைத்திலும் காணமுடியும். பலவேறு மாற்றங்களும் வேறுபாடுகளும் இருப்பினும் எல்லாவகை இலக்கியங்களிலும் எல்லா மொழி இலக்கியங்களிலும் இவற்றின் ஆதிக்கத்தைக் காணமுடியும். ஆங்கில மொழி இலக்கியங்களில் காணப்படும் பலவேறு மரபுகள் பற்றிப் பேசும் லோவஸ் பலவேறு வகைகளான மரபுகளைக் குறிப்பிட்டு விட்டு இவற்றினால் எத்தனையோ இலக்கியங்கள் அழகும், வாழ்வும், வனப்பும் பெற்றுள்ளன என்பார். சில மரபுகளைப் பழைமையானவை என்றும் அவை புதிய இலக்கியங்களுக்குச் சுவையூட்டுவன வல்ல என்றும் பழைமையின் பிரதிபலிப்பே அவை என்றும் சிலர் பழைமையான மரபுகளைப் பற்றிப் பேசினும் இன்று நாம் புதியவை என்று கருதுபவை நாளை பழைமையானவை என்று ஒதுக்கப்படலாம் என்பதைக் காட்டு முகத்தான் "நீ பழைமை எனக் கூறுகிறாய்; நாளை நீயும் பழைமையானவன் என ஒதுக்கப்படுவாய்" என்பதைச் சுட்டிக் காட்டும் நிலையில்,

Stop! careless youth as you pass by;

As You are now, so once was I;

As I am now, so you will be"

என்ற பழம்பாடலைக் காட்டுவார்.

மத்திய காலப்பகுதியில் கவிதைகளில் கண்ட சில மரபுகள் எவ்வாறு பின்னர் சாசர் காலத்தில் பின்பற்றப்பட்டன, மாற்றப்

பட்டன, என்று கூறும் அவர் சில மரபுகள் "உயிர்த்துடிப்பு (plastic) உள்ளவையாக இருக்கும், இன்னும் சிலவோ பழைமையையும் கண்டுவிடும் என்றும் கூறுவார். இன்னும் சிலவோ வேறு வடிவங்களையும் எடுக்கும் என்றும் குறிப்பிடுவார்.

பெண்களை ரோஜாப் பூக்களுடன் உவமித்து உயர்வு கண்டது பழையகாலம் என்பார். எத்தனையோ கவிஞர்கள், மத்திய காலத்திலாயினுஞ் சரி, பின்னாலுள்ள பிரஞ்சுக் கவிஞர்களிடையே ஆயினும் சரி, அவர்களை ஒட்டி ஆங்கிலக் கவிஞர்களிடையேயாயினுஞ்சரி மிகப் பிரபலமாக இருந்துள்ளது என்பார்.

"Oh my Luves like a red, red rose"

"Queen rose of the rose bud garden of girls"

போன்ற தொடர்களைத் தந்து விளக்குவார்.

பின்னர் இத்தகைய மரபு மறைந்து பெண்களை டெய்சி (daisy) மலருடன் ஒப்ப வைத்துப் பேசினர் என்றும் அதனை எவ்வாறு சாசர் போன்றவர்கள் பின்பற்றினர் என்றும் கூறுவார்.

"these floures whyte and rede
Swiche as men callen daysies in our toun"

போன்ற அடிகளைக் காட்டுவார். (Prologue to the "Legend of "Good Women")

இதுபோன்றே பெண்களை உச்சி முதல் உள்ளங்கால் வரை வருணனை செய்வதும் (மு.43) ஒவ்வொரு உறுப்புக்கும் ஒவ்வொரு குறிப்பிட்ட பொருளை, குறிப்பிட்ட சொற்களைப் பயன் படுத்துவதும் மரபாக இருந்தன எனவும் கூறுவார். பெண்களைக் கூறும்போது "simple and coy" எனக் கூறுவதும் அவர்கள் கண்களை " grey as falcon", "grey as goose" "grey as glass" என வர்ணனை செய்வதும் அவர்கள் வாயினை "petite, vermeille, riant" போன்ற சொற்களால் புகழ்வதும் அவர்கள் நெற்றியை "broad high and white, polished like ivory" போன்ற தொடர்களால் குறிப்பதும் போன்றின்னோரன்னவற்றையெல்லாம் குறித்து நிற்பார். சாசர் தன்னுடைய கவிதை யொன்றில்

Hir rose tretys, hir eyen grey as glass,
Hir mouth full smal, and ther-to softe and reed;
But sikerly she hadde a fair forehead;

It was almost a spanne brood, I trowe;

For, hardily she was not undergrowe."

என மரபுகள் அடிப்படையில் புகழ்ந்து உள்ளது காணத்தக்கது.

இந்நிலையில் இலக்கியங்களில் மரபுகளின் பலவேறு விதமான தாக்கங்களைக் காணமுடியும். மொழி, மரபின் அடிப்படையில் அமைந்தது என்றால் அம்மொழியால் உருவாக்கப்படும் கவிதைகளும் பலவேறு கவிதை மரபுகளின் அடிப்படையில் உருவாக்கப்பட்டவையே ஆகும். கவிதை என்பதே மரபுகளின் செறிவு நிறைந்த ஒரு சொல்லாக்கம் அல்லது சொற்கலையாக்கம் என்று சொன்னால் மிகையாகாது.

6.5.16.4 பாடினி வருணனை

இவ்வாறு பெண்களை உச்சிமுதல் உள்ளங்கால் வரை, புகழ்ந்து நிற்கும் மரபு ஆங்கில உலகத்துக்கு மட்டும் சொந்தம் இல்லை. தமிழ் இலக்கிய உலகிலும் இதனைக் காணமுடியும். பொருநராற்றுப் படையில் பாடினியைப் பாடும்போது *(25-47)*,

"அறல்போற் கூந்தல் பிறைபோல் திருநுதற்
கொலைவிற் புருவத்துக் கொழுங்கடை மழைக்கண்
இலவிதழ் புரையும் இன்மொழித் துவர்வாய்ப்
பலவுறு முத்திற் பழிதீர் வெண்பல்
. . . .
. . . .
. . . .
மரற்பழுத் தன்ன மறுகுநீர் மொக்குள்
நண்பக லந்தி நடையிடை விலங்கலிற்
பெடைமயி லுருவிற் பெருந்தகு பாடினி"

எனப் பாடி இருப்பது காணத்தக்கது. இதில் எத்தனை அளவுக்கு இலக்கிய மரபுகள் உள்ளன என்பதைத் தமிழ் இலக்கிய அறிஞர்கள் நன்கு அறிவர். ஒவ்வொரு அங்கத்தின் வருணனை யிலும் தமிழ் இலக்கிய மரபினைக் காணமுடியும்.

6.5.16.5 மேலும் சில சங்க இலக்கிய மரபுகள்

இத்தகைய மரபுகளுக்குச் சங்க இலக்கியங்களும் விதி விலக்கல்ல, எத்தனையோ வகையான மரபுகள் அவற்றில் காணக் கிடக்கின்றன. சாமிநாதையர் தன்னுடைய குறுந்தொகை உரையில் *(1947:24)* "இந்நூலிலிருந்து அறிந்து கொள்ளக் கூடிய முக்கியமான செய்திகள்" என்ற தலைப்பில் இலக்கிய மரபுகள்

பற்றி அதிலும் அக இலக்கியங்களின் மரபுகள் பற்றி அருமையாகக் கூறுவார்.

"பழைய காலத்தில் நல்லிசைப் புலவர்கள் அமைத்த புலனெறி வழக்கத்திற் பலவகை மரபுகள் பிற்காலத்தில் வழக் கொழிந்தன. பிற்காலத்தாருடைய நூல்களிற் புதிய அமைப்புக்கள் காணப்படுகின்றன. நாளடைவில் உலகத்தில் மக்களின் நடையுடை பாவனைகள் வேறுபடுவது போலவே நூல்களில் நடை முதலியவை வேறுபடுதல் இயல்பேயாகும்" எனப் பொதுவாகக் குறிப்பிட்டுவிட்டுப் பின்னர் பரக்கப் பேசுவார் (இந்நிலையில் மரபுகள் பற்றிப் பேசும் லோவஸ் (Lowes, p. 32) மரபுகள் பற்றிக் கூறும்போது" Now Convention in poetry (as has been all said) is only the costume which emotion attires itself, and it comes like clothes under the same capricious way" எனச் சொல்லிச் செல்லுவது ஐயர் கூறுவதுடன் ஒப்பவைத்து எண்ணத்தக்கது.

அக இலக்கியம் பற்றிக் கூறும்போது "இங்ஙனம் உணர்த்தப்படும் அகப்பொருள் ஐந்து திணையாகப் பகுக்கப் பட்டு ஒவ்வொன்றும் முதல், கரு, உரியென்னும் மூவகையாலும் செய்யுளில் விரிக்கப்படும். முதலென்பன நிலமும் காலமும்; கருவென்பன தெய்வம் முதலிய; உரியென்பன திணைக்குரிய ஒழுக்கங்கள். இவ்வரையறைகள் புலவர்களால் இயற்றப் பெறும் கவியமைப்புக்கு உரியனவேயன்றி உலகியலுக்கு உரியனவல்ல. ஆனால் இவற்றிற் சில மட்டும் உலகியலுக்கு ஏற்புடையனவாகும்" எனக் கூறுவார். எனவே சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படும் முப்பொருள் பண்பே கவிதை மரபுகள் என்பது அவருடைய எண்ணம். மேலும் அவர் "இவ்வரையறைகள். . . . கவிதை அமைப்புக்கு உரியன...." எனக் கூறுவது காணத்தக்கது. எனவே கவிதையமைப்புக்கு, கவிதையாக்கத்துக்கு அது பொருளாக்க மாயினும் சரி, அல்லது அமைப்பு அல்லது உருவ ஆக்கமாயினும் சரி, இத்தகைய மரபுகள் இன்றியமையாதன என்பது விளங்கும்.

மேலும் இவர்,

"நாடக வழக்கினு முலகியல் வழக்கினும்
பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்"

என்ற தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரச் சூத்திரத்தையும் அதற்கு இளம்பூரணர் எழுதிய உரையையும் எடுத்துக் காட்டுவார்.

"நாடக வழக்காவது சுவைபட வருவனவெல்லாம் ஓரிடத்து வந்தனவாகத் தொகுத்துக் கூறுதல். அதாவது செல்வத்தானும் குலத்தானும் ஒழுக்கத்தானும் அன்பினானும், ஒத்தார்

இருவராய்த் தமரின் நீங்கித் தனியிடத்து எதிர்பட்டார் எனவும் அவ்வழிக் கொடுப்போரும் அடுப்போருமின்றி வேட்கை மிகுதியாற் புணர்ந்தாரெனவும், பின்னும் அவர் களவொழுக்கம் நடத்தி இலக்கண வகையான் வரைந்தெய் தினாரெனவும் பிறவும் இந்நிகரனவாகிச் சுவைபட வருவனவெல்லாம் ஒருங்கு வந்தனவாகக் கூறுதல்" என நாடக வழக்கம் பற்றி இளம்பூரணர் கூறுவதை எடுத்துக்காட்டுவார் (அகத்தியலிங்கம் 1998. புலமை).

மேலும் இவர் இளம்பூரணர் கூறும்,

"உலகியல் வழக்காவது உலகத்தார் ஒழுகலாற்றோடு ஒத்து வருவது" என வரைவனவற்றால், கவியின் சுவை காரணமாக இத்தகைய வரையறைகள் கொள்ளப்பட்டன வென்பதும் சில நிகழ்ச்சிகள் உலகியலோடு ஒத்து வருமென்பதும் அறியப்படும்" (வரையறை என இவர் கூறுவது மரபே) என்பதையும் எடுத்துக் காட்டுவார். எனினும் நாடக வழக்கே பெரும்பான்மையும் கவிதைகளில் அமைந்து கிடக்கும் என்பதைக் கூறி,

"நாடக வழக்கு கவிஞர்களுடைய உள்ளத்தால் கற்பனை செய்யப்பட்டுப் படிப்போருக்கு இனிமை பயப்பது"

என வற்புறுத்துவார் என இளம்பூரணர் கூறுவதையும் தருவார். இந்நிலையில் இளம்பூரணர் கவிதையின் நோக்கமே "படிப்போருக்கு இனிமை பயப்பது" என்பதையும் மிகத் துல்லியமாகக் கூறுவது காணத்தக்கது. மேனாட்டு அறிஞர்கள் பலர் இதனையே கூறிச் சென்றுள்ளனர். ஹோமர் போன்றவர்கள் (WB. p.91) கவிதையின் நோக்கம் இனிமை பயப்பது அல்லது மகிழ்ச்சியைத் தருவது என்றனர். ஹொராஸ், நீயோப்டாலமஸ், சிட்னி, போப் போன்ற பல அறிஞர்கள் கவிதை மகிழ்ச்சியைத் தருவதுடன் அறிவையும் ஊட்ட வேண்டும் என்பர். ஹொராஸ் The poet's aim is either to profit or to please or to blend in one the delightful and the useful" எனக் கூறுவார். (BL. p.14)

எனினும் காலரிட்ஜ் போன்றவர்கள் கவிதையின் பயனே, முதல் பயனே இனிமையை ஊட்டி மகிழ்ச்சியைத் தருவதுதான்" என்பார். "The poet must always aim at pleasure as his specific means (WE. p.16) எனக் கூறுவார். மகிழ்ச்சியிலிருந்து மற்றவற்றிற்குச் செல்ல வேண்டும் என்பது அவருடைய எண்ணம் போலும்!

அக இலக்கியம் சில மரபுகளால் ஆக்கப்பட்டுள்ளது என்பதை வேறு பலரும் குறிப்பிட்டுச் சென்றுள்ளனர். சண்முகம் பிள்ளை (1997) Repr. Shanmugam Pillai and Ludden) கமீல் செவ்லபில் (1986) போன்றவர்கள் இதுபற்றிக் கூறியுள்ளனர்.

அக இலக்கியத்தில் காணப்படும் முதற்பொருள், கருப்பொருள், உரிப்பொருள் பாகுபாடு; களவு, கற்பு என்ற பாகுபாடு இன்னும் அவற்றில் காணப்படும் சிறப்புப் பெயர் சுட்டாமை, கூற்றுப் போன்ற உத்திகள், எல்லாம் இலக்கிய மரபுகளே எனக் கருதலாம். இத்தகைய மரபுகளையும் கொண்டே அக இலக்கியங்கள் ஆக்கப்பட்டுள்ளன.

6.5.16.6 புற இலக்கியங்கள்

புற இலக்கியங்களிலும் பலவேறு மரபுகளைக் காணமுடியும். ஒரு மன்னனைப் பற்றிப் பாடும்போதும் பல மரபுகள் பின்பற்றப்படுகின்றன. அவனுடைய ஆட்சிமுறை, அவனுடைய வீரம், பகைவர்களை வென்று நிற்கும் திறன் போன்றவற்றை எல்லாம் இப்பாடல்களில் காணமுடியும்.

பதிற்றுப்பத்துப் பாடல்களை ஊன்றிக் கவனிக்கும்போது இது நன்கு தெரியவரும். முன்னர்க் கூறியது போன்று அவனுடைய மூதாதையர்களைக் கூறிப் பின்னர் மருக, என்றும் தோன்றல் என்றும் உம்பல் என்றும் பலவேறு விளித் தொடர்களால் குறித்து வாழ்த்துவது, பலவேறு குறிப்பிட்ட விளிகளால் அமைத்து நிற்பது, அரசியரைப் புகழ்வது போன்றவை எல்லாம் பதிற்றுப் பத்துப் பாடல்களின் உருவாக்கத்திலும் காண முடியும். பாடுபொருள்களிலும் பாடப்படும் விதங்களிலும் இத்தகைய ஒரு பொதுப்பண்பைக் காணலாம். ஏதோ கவிஞர்கள் தங்கள் தங்கள் மனம் போன போக்குப்படி பாடுவதில்லை.

6.5.17 உருவ ஆக்கம்

இந்நிலையில்தான் 90 ஆவது பாடலின் உருவ ஆக்கமும் நன்கு அமைந்து காணப்படுகின்றது. பாடுபொருளிலும் பாடும் வகையிலும், எனவே உருவாக்கத்திலும் உருவ ஆக்கத்திலும் (வடிவ ஆக்கம்) மரபுகளின் செல்வாக்கைக் காணமுடிகின்றது.

முன்னோர் பற்றிக் கூறும் ஒருவிளி, அதையடுத்து ஒரு செய்தி எனக் கூறிப் பின்னர்ப் பலவேறு விளிகளை இணைத்து அடுக்கு விளிகளை இணைத்து அவற்றில் ஒன்றிரண்டை விரித்துப் பலவேறு அடைகளுடன் கூறிப் பின்னர் இறுதியாக வாழ்த்தி நிற்கும் சில வாக்கியங்களால் முடித்து அதையொட்டி இன்னொரு விளியையும் இணைத்து முடிக்கிறார் புலவர்.

6.5.18 இரண்டாவது செய்தி

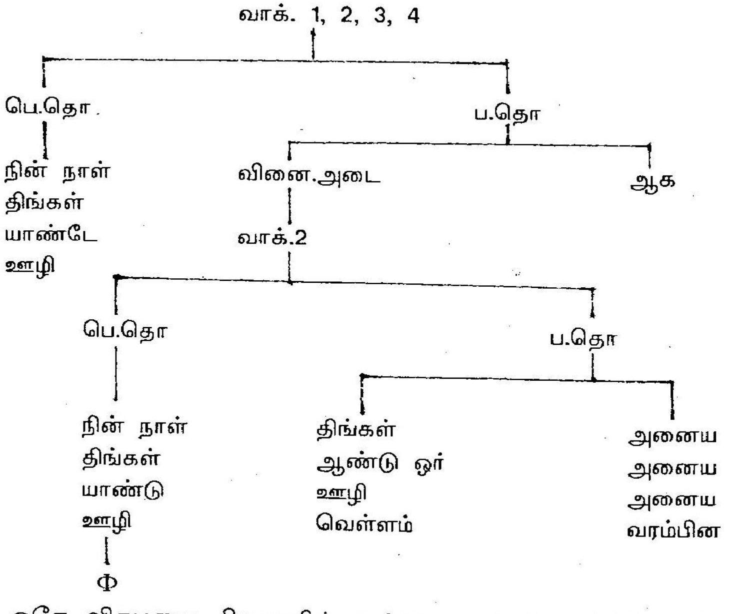
இரண்டாவது பகுதியின் செய்தியாக வாழ்த்து அமைக்கப் பட்டிருக்கிறது. இவ் வாழ்த்தையும் ஒரே மாதிரியான வாக்கியங்க ளால் ஒருமுகப் போக்கில் அமைத்துக் காட்டுகிறார் கவிஞர்.

"நின்நாள் திங்கள் அனைய ஆக! திங்கள்
யாண்டு ஓரனைய ஆக! யாண்டே
ஊழி அனைய ஆக! ஊழி
வெள்ள வரம்பின ஆக! என உள்ளிக்
காண்கு வந்திசின் யானே செருமிக்கு
உரும்என முழங்கும் முரசின்
பெருநல் யானை இறைகிழ வோயே"

என முடிக்கிறார் கவிஞர்.

"நின்னுடைய ஒரு நாள் திங்கள் அளவாக ஆகட்டும். திங்கள் ஓர் ஆண்டின் அளவாக ஆகட்டும். ஆண்டு ஊழி அளவாக ஆகட்டும். ஒரு ஊழி ஒரு வெள்ள அளவாக ஆகட்டும் என எண்ணி உன்னைக் காண வந்தேன்" என்பது பொருள்.

இந்த நிலையில் எல்லா வாக்கியங்களும் ஒரே மாதிரியான அமைப்பைக் கொண்டு ஒருமுகப் போக்கில் அமைந்து உள்ளமை கண்கூடு.



என்ற ஒரே விதமான நிலையில் உள்ள அமைப்பைக் கொண்டு உள்ளமை காணத்தக்கது. இந்த நிலையில் இரண்டாவது வாக்கியத்தில் "ஓர்" என்ற சொல்லும் நான்காவது வாக்கியத்தில் "அனைய" என்பதற்குப் பதிலாக "வரம்பின" என்ற சொல்லும்

இட்டுச் சிறிது மாற்றிக் கவிதையை அமைத்துள்ளார் கவிஞர். எல்லா வாக்கியங்களும் ஒரே மாதிரியாக இருந்தால் சுவை பயக்காது என்றுள்ள நிலையில்தான் சொற்களை மாற்றி ஆக்கி யுள்ளார் என எண்ணலாம். இத்தகைய உத்தி பற்றி முன்னர்ப் பலவேறு இடங்களிலும் சுட்டிக் காட்டப்பட்டுள்ளமை நினைவு கூரத்தக்கது.

முதல் வாழ்த்தில் (பகுதி I) "நீரோரனையை" போன்று "அனையை" என்ற வினைமுற்றைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். இங்கு அதை எச்சமாக மாற்றி நிற்கிறார். எங்கும் "அனையை, ஆக" என்ற ஒரே சொல்லைப் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

6.5.19 தோற்ற வாழ்த்து

நேரடியாக வாழ்த்துவது போன்று பாடுவதற்குப் பதில் வாழ்த்துச் சொற்களையும் வாக்கியங்களையும் நேரடியாக வாழ்த்துவது போன்று அமைத்து, ஆனால் "என உள்ளிக் காண்கு வந்திசின்" என்ற சொற்றொடரை அமைத்துக் கூறியுள்ளமை கவனிக்கத் தக்கது. இத்தகைய நிலையைப் பலவேறு தமிழ்க் கவிஞர்களும் பலவேறு இடங்களில் (அகம்.7) அமைத்துள்ளனர்.

கண்ணகியைப் பாராட்டும் கோவலன்,

"மாசறு பொன்னே வலம்புரி முத்தே
காசறு விரையே கரும்பே தேனே
அரும்பெறற் பாவாய் ஆருயிர் மருந்தே
பெருங்குடி வாணிகன் பெருமட மகளே
மலையிடைப் பிறவா மணியே என்கோ
அலையிடைப் பிறவா அமிழ்தே என்கோ
யாழிடைப் பிறவா இசையே என்கோ"

என இறுதியில் என்கோ, என்கோ, என்கோ என மூன்றடிகளில் கூறியிருப்பது இத்தகைய உத்தியைக் காட்டும்.

கவிதையாக்கம் என்பது எப்படி எப்படியெல்லாம் கூறினால் சுவைக்குமோ அப்படி அப்படியெல்லாம் கூறும் ஒரு சொற்கலையாக்கம். இந்நிலையிலே கவிஞர்கள் பாடிப் புகழ்வதில் கூடப் பலவேறு உத்திகளைப் பலநிலைகளில் பயன்படுத்திக் கவிதையாக்கத்திற்கு வேண்டிய வளங்களைச் சேர்த்து விடுவர். இதில் ஒருவகை உத்திதான் இது.

கவிதையாக்கமும் கவிதை உருவ ஆக்கமும்

கவிதையாக்கம் அல்லது கவிதை உருவாக்கம் என்பது ஒரு கவிதையின் முழு ஆக்கத்தையும் குறிப்பதாகும். கவிதையின் உள்ளடக்கமும், அதாவது பாடுபொருளும் உருவ ஆக்கமும்

இணைந்ததே இது. இதற்குப் பலவேறு விதமான கருக்கள், நிகழ்ச்சிகள், சூழல்கள், எண்ணங்கள் போன்றவை துணை நிற்கும். ஒரு கவிஞன் தன்னுடைய கலையாக்கத்தைப் படைப்பதற்குரிய காரணங்கள் பல இருக்கலாம். நாட்டு நடப்பு, சூழல்கள், சமுதாய அழுத்தங்கள், காலப் போக்குப் போன்ற பல, இத்தகைய கலை யாக்கத்துக்குத் தூண்டி நிற்பவையாகும். இவையனைத்தையும் புற நிலையில் உள்ள காரணங்களாகக் கருதலாம். புறநிலை என இவற்றைக் குறிப்பிட்டாலும் இவை இக்கலையாக்கத்துக்கு மிக மிக இன்றியமையாதவைகளாகும். இத்தகையக் காரணங்கள் இல்லையேல் அடிப்படையாக வேண்டிய ஆர்வமும் துடிப்பும் உறுதிப்பாடும் கவிஞனுக்கு ஏற்படா. இவ்வார்வத்திலும் துடிப்பிலும் உறுதிப்பாட்டிலும்தான் கவிஞன் தன்னிடம் உள்ள கவித்துவத்தைப் பயன்படுத்தித் (அகநிலை) தன் உள்ளத்தைத் திறந்து காட்ட முற்படுகின்றான். சமுதாயத்திற்குத் தன்னுடைய உறுதியான பங்களிப்பை உரிய நேரத்தில் செலுத்தி விட ஆசையும் ஆர்வமும் கொள்ளுகிறான். தான் சமுதாயத்தின் ஒரு அங்கம் என்றும் இந்நிலையில் சமுதாயம் தனக்குச் செய்தது போன்று தானும் சமுதாயத்திற்குச் செய்தாக வேண்டும் என்றும் எண்ணுகிறான். இந்த எண்ணம் அவனிடம் வெளிப்படையாக இருக்கலாம். இல்லையேல் அவனையறியாமலே உள்ளத்தின் அடித்தளத்தில் ஊமை நிலையில் உறைந்து கிடக்கலாம். தன்னிடம் மண்டிக் கிடக்கும் கவித்துவத்தைக் காட்டிச் சிறந்த கலையாக்கத்தை வெளிக் கொணர்ந்து, தான் பெறும் இன்பத்தைப் பிறரும் பெற்று நிற்க உதவ வேண்டும் என்ற எண்ணமும் அவனிடம் இருக்கலாம். புதிய புதிய எண்ணங்கள், புதிய புதிய செய்திகள், புதிய புதிய உத்திகள், புதிய புதிய பாதைகள் போன்றவை தன்னிடம் ஏராளமாக உள்ளன என்று எண்ணும்போதும் அவற்றைப் பயன்படுத்திப் புதிய புதிய கவிதைக்கூறுகளை உண்டு பண்ணிப் புதிய புதிய கவிதைகளைப் படைக்க வேண்டும் என்ற பேரார்வமும் அவனிடம் இருக்கலாம். இந்நிலையில் கவிதையாக்கத்துக்கும் பல வேறு காரணங்களைக் காட்டமுடியும். ஒவ்வொரு கவிஞனுக்கும் அல்லது ஒவ்வொரு படைப்பாளிக்கும் இத்தகைய எண்ணங்கள் ஒன்றோ அல்லது இரண்டோ அல்லது பலவோ இருக்கலாம். இத்தகைய எண்ணங்களில் பிறப்பவைதான் கலையாக்கங்கள் அல்லது கவிதை போன்ற சொற் கலையாக்கங்கள்.

கண்ணகியின் கதையைத் தெரிந்த நிலையில் அதன் தாக்கம் தான் இளங்கோவடிகளைச் சிலப்பதிகாரம் என்னும் செந்தமிழ்க் காப்பியத்தைச் செய்வதற்குரிய விதையைத் தோற்றுவித்தது.

தமிழ்நாட்டுப் பெண்மணி ஒருத்தியின் கதையை அல்லது வாழ்வை உலகப் பொதுமைப்படுத்தி ஒப்பில்லாத காப்பியத்தைச் செய்ய வேண்டும் என்ற எண்ணத்தில் பிறந்ததுதான் இந்த செந்தமிழ்க் காப்பியம். இதனால்தான் முன்னர்க் கூறியபடி,

"அரசியல் பிழைத்தோர்க்கு அறம்கூற்று ஆவதூஉம்
உரைசால் பத்தினிக்கு உயர்ந்தோர் ஏத்தலும்
ஊழ்வினை உருத்துவந்து ஊட்டும் என்பதூஉம்
சூழ்வினைச் சிலம்பு காரண மாகச்
சிலப்பதி காரம் என்னும் பெயரால்
நாட்டுதும் யாம்ஓர் பாட்டுடைச் செய்யுள்."

எனப் பதிகம் கூறுகின்றது. எனவே இளங்கோவடிகள் சிலப்பதிகாரத்தைச் செய்வதற்குரிய காரணம் இந்த மூன்று உண்மைகளை உலகுக்குக் கூற வேண்டும் என்பதுதான் என எண்ணலாம். தனி மனித வாழ்வு உண்மைகளை உலகப் பொதுமையாக்கி உலகத்தோர் உய்ய வேண்டும் என்பதற்காகவே இதனை ஆக்கியுள்ளார் இளங்கோவடிகள் எனக் கருதுவதில் தவறில்லை.

இந்த உண்மைகளைக் காப்பியமாக்கிக் கூறுவதற்குக் காரணம் மகிழ்ச்சியோடு இந்த உண்மைகளைக் கூற வேண்டும் என்பது தான். இதைத்தான் மேனாட்டினர் "to teach and delight" எனக் கூறினர். தொல்காப்பியரும் *(411)*

"அந்நிலை மருங்கின் அறமுத லாகிய
மும்முதற் பொருட்கும் உரிய வென்ப"

எனக் கூறிப் போந்தார். இந்நிலையில் ஒவ்வொரு கவிஞனும் சிலபல காரணங்களைக் கொண்டு தன்னுடைய கலையாக் கத்தைச் செய்து முடிக்கிறான்.

திட்டமிட்ட செயலாக்கம்

சொற்கலையாக்கம் என்பது கவிஞனின் திட்டமிட்ட ஒரு செயலாக்கமே. கவித்துவம் என்பது இறைவன் அருளால் கிடைக்கின்ற வரப் பிரசாதம். ஆயினும் ஒரு காப்பியம் அல்லது நாடகம் போன்றவற்றின் உருவாக்கம் என்பது கவிஞனின் திட்டமிட்ட செயலாக்கத்தில் உருவாவது தான். ஏனியட் எழுதிய வர்ஜில் 19 ஆண்டுகளுக்கும் மேலாகத் திட்டமிட்டுத்தான் தன் காப்பியத்தை உருவாக்கினார் என்பர். எனினும் அவர் இறந்த பின்னரே இந்த நூல் வெளியிடப்பட்டது.

கரு அல்லது பாடுபொருள்

கவிதையின் கருவை மையமாக வைத்து அவற்றைச் சுற்றிச் சுற்றிச் சுழலும் பலவேறு செய்திகளையும் நிகழ்ச்சிகளையும் கொண்டு வந்து கோத்து ஒருமைப்பாட்டுடனும் ஒருமுகப் போக்குடனும் உருவாக்கி உள்ளடக்கத்துக்கு உருக் கொடுத்துப் பலவேறு கதை மாந்தர்களையும் பிறவற்றையும் உள்ளங்களை ஈர்க்கும் வகையில் படைத்துக் காப்பியத்தையும் நாடகங்களையும் படைக்கிறான் கவிஞன்.

உருவ ஆக்கம்

உள்ளடக்கத்தை மட்டும் உருவாக்கினால் போதாது. உள்ளடக்கம் மட்டுமே கவிதையாகாது. அந்த உள்ளடக்கத்தை எவ்வாறு கூறுவது? எவ்வாறு பகுப்பது? பகுத்தவற்றை எவ்வெவ்வாறு சொல்லுவது என்றெல்லாம் கவிஞன் திட்டமிடுவான். காப்பியமாக இருந்தால் எத்தனையோ ஆண்டுகள். நாடகமாக இருந்தால் எத்தனையோ மாதங்கள். அல்லது ஆண்டுகள் கதைப் பாடலாக இருந்தால் எத்தனையோ மாதங்கள் அல்லது நாட்கள். தனிக் கவிதையாக இருந்தால் எத்தனையோ நாட்கள் அல்லது மணிகள்.

இளங்கோவடிகளும் கண்ணகியின் கதையைத்தான் கூறுகிறார். உள்ளடக்கத்தையும் மூன்று காண்டங்களாக முப்பது காதைகளாக இணைத்து எவற்றை எங்கெங்கே கூறுவது என்று எத்தனையோ இரவுகள், மாதங்கள் ஆண்டுகள் திட்டமிட்டுத் தான் இச்சிறந்த காப்பியத்தை உருவாக்கியிருப்பார். ஒவ்வொரு காதையிலும் எவ்வெவற்றைக் கூறுவது என்று எண்ணிய நிலையில்தான் அவற்றை ஆக்கியிருப்பார்.

இதே நிலையில்தான் எந்தவொரு கலையாக்கமும் இருக்கும். தொல்காப்பியர் கூடத் தன்னுடைய நூலையும் மூன்று பிரிவுகளாகப் பகுத்து எவ்வெவற்றை எங்கெங்கு கூற வேண்டும் என்று சிந்தித்த நிலையில் தான் 27 இயல்களாகப் பகுத்துத் தன் இலக்கண நூலை உருவாக்கியிருப்பார்.

உள்ளடக்கத்தையும் எவ்வாறு கூறுவது என்ற எண்ணத்தில் உருவாவதுதான் உருவ ஆக்கம். செய்திகள் இவைதான் என வரையறுத்த நிலையில் அதன் தொடக்கம் என்ன? நடுப்பகுதி என்ன? முடிவு என்ன? என்பதுடன் அவற்றை எவ்வெவ்வாறு தொடங்குவது முடிப்பது என்ற எண்ணத்தில் உருவாவதுதான் உருவ ஆக்கம். பதிற்றுப்பத்து 90 ஆவது பாடல் இளஞ்சேரலிரும் பொறையைப் பாடுவதுதான். எனினும் அதனை எவ்வாறு செய்வது, எவ்வாறு கூறுவது என்பதில் தான் உருவ ஆக்கம்

அமைகிறது. முதலில் விளித் தொடரால் புகழுவது; பின்னர் வாழ்க என வாழ்த்துவது; பின்னர் 10 விளித்தொடர்களைக் கொண்டு வந்து மீண்டும் வாழ்த்துவது என்றெல்லாம் எண்ணி அவற்றிற் கேற்பச் சிறந்த தொடர்கள், சொற்கள் போன்றவற்றால் புகழ்ந்து நிற்பது போன்றவை எல்லாம் உருவ ஆக்கத்தில் இடம் பெறும். பல நேரங்களில் இது உள்ளடக்கத்தின் பாற்படுமா? இல்லை உருவ ஆக்கத்தில் வருமா? என்ற ஐயப்பாடு எழுகின்ற நிலையையும் காணலாம். இதனால் தான் இவற்றை இதில்தான் அடங்கும் எனக் கூறக் கூடாது என்றும் ஒன்றில் மற்றொன்று அடங்கிக் கிடக்கும் என்றும் இத்துடன் கரியகப் பண்பு (organic) என்றும் இலக்கிய விமர்சகர்கள் கூறிச் சென்றுள்ளனர்.

எனவே கவிதையாக்கம் (கவிதை உருவாக்கம்) என்பது உள்ளடக்கமும் உருவ ஆக்கமும் அல்லது வடிவ ஆக்கமும் ஒன்றில் ஒன்று இணைந்து ஒன்றுக்கு மற்றொன்று உதவி ஒருமுக நிலையில் ஒருமைப்பாட்டுடன் விளங்கும் கவிஞனின் ஒரு திட்டமிட்ட செயலாக்கத்தினால் உருவாகும் ஒரு சொற் கலையாக்கமே எனக் கூறலாம். இச்சொற்கலையாக்கத்தின் வெற்றிக்கு வழிகோலும் பண்புகள் பலப் பல என்று கூறினால் அது மிகையாகாது. ஆயிரம் ஆயிரம் பண்புகள் உள்ளன. இவற்றுள் பலவற்றை உள்ளடக்கி உருவாவதே கவிதை. பாடுபொருளும் அல்லது உள்ளடக்கமும் மிக முக்கியமாயினும் அதன் உருவ ஆக்கமும் மிகமிக முக்கியமானது ஆகும். இவை இரண்டும் இணைந்து இரண்டறக் கலந்து ஒன்றை மற்றொன்று விஞ்சி விழுமிய நிலையில் உருவாகும் கவிதைகளே அல்லது செஞ் சொற் கலையாக்கங்களே சிறந்த கலையாக்கங்களாகப் பீடு நடை போடுகின்றன. மரணமில்லாப் பெருவாழ்வுடன் காலம் கடந்தும் நாடு கடந்தும் வாழ்கின்றன.

இத்தகைய சிறந்த கவிதைகளை உருவாக்கியவர்கள் சங்கச் சான்றோர்கள். இவர்கள் கவிதையில் காணக்கிடக்கும் உருவ ஆக்க உத்திகள் ஏராளம்! ஏராளம்! நாம் கண்டவை பல; நமக்குத் தெரியாமல் மறைந்து கிடக்கும் உத்திகள் பலப்பல. நாம் கண்ட உத்திகளில் ஒன்று விளித்தொடர்களின் ஆட்சி. அவை கொண்டு வரும் ஒளியில் கதிர்வீசும் கவிதைகள் ஏராளம்! ஏராளம்' அவற்றுள் சிலவே காட்டப்பட்டன. இன்னும் எத்தனையோ கவிதைகள் சிறந்த உள்ளடக்கத்தையும் செம்மையான உருவ ஆக்கத்தையும் கொண்டு தமிழுக்கு, தமிழ்க் கவிதை உலகுக்கு அணி சேர்த்து நிற்கின்றன! அவற்றை இனம் காணுவதும் அவற்றில் புதைந்து கிடக்கும் கவிதை உத்திகளைக் கண்டு சங்கக் காலக் கவிதைக் கோட்பாடுகளை உருவாக்குவதும் சங்க இலக்கியங்கட்கும் தமிழ்க் கவிதையியலுக்கும் அணி சேர்க்கும்.

துணைநூற் பட்டியல்

1. ச. அகத்தியலிங்கம், 1983, சங்கத்தமிழ்-1, அண்ணாமலை நகர்.
2. ச. அகத்தியலிங்கம், 1983, சங்கத்தமிழ்-2, அண்ணாமலை நகர்.
3. ச. அகத்தியலிங்கம், 1983, சங்கத்தமிழ்-3, அண்ணாமலை நகர்.
4. ச. அகத்தியலிங்கம், 1984, சங்கத்தமிழ்-4, அண்ணாமலை நகர்.
5. ச. அகத்தியலிங்கம், 1987, சங்கத்தமிழ்-5, அண்ணாமலை நகர்.
6. ச. அகத்தியலிங்கம், 1996, "இலக்கிய உருவ ஆக்கம்", புலமை. பகுதி.2, சென்னை.
7. ச. அகத்தியலிங்கம், 1997a, சங்க இலக்கியங்கள் செவ்வியல் இலக்கியங்களே! மணிவாசகர் நூலகம், சிதம்பரம்.
8. ச. அகத்தியலிங்கம், 1997b, "தொல்காப்பியரின் ஒருங்கிணைந்த பாவியல் கொள்கை", தொல்காப்பிய இலக்கியக் கோட்பாடுகள். உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், கருத்தரங்க முன் வெளியீடு, சென்னை.
9. ச. அகத்தியலிங்கம், 1997c, "பன்முகப் போக்கும் பாவின் உருவ ஆக்கமும்", புலமை, பகுதி.2.
10. ச. அகத்தியலிங்கம், 1998. "சங்க இலக்கியம்; ஒரு பாடல்; உள்ளடக்கமும் உருவ ஆக்கமும்", சங்க இலக்கியக் கருத்தரங்க முன் வெளியீடு, உ.த.ஆ நிறுவனம், சென்னை.
11. ச. அகத்தியலிங்கம், 1998, "தொல்காப்பியரின் யாப்புக் கோட்பாடு" தட்டச்சு, தமிழ்ப்பல்கலைக் கழகம், தொல் காப்பியப் பாவியற் கருத்தாங்கம், தஞ்சாவூர்.
12. ச. அகத்தியலிங்கம், 1998 (வரவுள்ளது) தொல்காப்பியக் கவிதையியல் - எது கவிதை? புலமை பகுதி-2.
13.. ச. அகத்தியலிங்கம், 1999, (வரவுள்ளது) "வெள்ளிவீதியாரின் கவிதைகள்-உள்ளடக்கமும் உருவ ஆக்கமும்", தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், கவிதை வட்டம், தஞ்சாவூர்.
14. ஆ. அமிர்தகௌரி, 1989, சங்க இலக்கியத்தில் உரையாடல், சென்னை.

15. சோ.ந. கந்தசாமி, 1989, தமிழ் யாப்பியலின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், முதல் பாகம், தஞ்சாவூர்.

16. இலா. குளோறியா, 1980 "சங்க இலக்கியம் கவிதையைத் தொடங்கும் உத்திகள், ஆய்வுக்கோவை, அண்ணாமலை நகர்.

17. செ.வை. சண்முகம், 1989, (தமிழ் உலாவில்) "மொழி நடையும் மொழி வளர்ச்சியும்" மணிவாசகர் நூலகம், சிதம்பரம்.

18. செ. வை. சண்முகம், 1998, இலக்கியமும் மொழி அமைப்பும் சென்னை.

19. சு. சாமி ஐயா, (பதிப்பாசிரியர்), 1973. யாப்பருங் கலக் காரிகை, அண்ணாமலைநகர்.

20. பொற்கோ (பொன்கோதண்டராமன்) 1995. புதிய நோக்கில் தமிழ் யாப்பு, சென்னை.

21. அ.ந. மகாபூஷணம், 1986. கம்பன் கவிதை (கட்டுரைகள்), திருநெல்வேலி.

22. வ.சுப. மாணிக்கம், 1987, சங்கநெறி, ம. நூலகம், சிதம்பரம்.

23. அகநானூறு, (1-121); (121-400) இரண்டு தொகுதிகள், சோமசுந்தரனார் உரை, கழகம், 1970.

24. ஐங்குறுநூறு, ஔவை சு. துரைசாமிப்பிள்ளை உரை, இரண்டாம் பதிப்பு. கழகம், சென்னை. 1967.

25. கம்பராமாயணம், பெரியன் வெ.ந. சீனிவாசஐயங்கார். பதிப்பு. 1948.

26. கலித்தொகை, இளவழகனார் முன்னுரையுடன், கழகம், சென்னை. 1967.

27. குறுந்தொகை, உ.வே. சாமிநாதையர் பதிப்பு, சென்னை. 1985.

28. குறுந்தொகை, சோமசுந்தரனார் உரை, கழகம். 1965.

29. குறுந்தொகை விளக்கம். ரா. ராகவையங்கார், நான்காம் பதிப்பு. அண்ணாமலைநகர். 1983.

30. சிலப்பதிகாரம், சோமசுந்தரனார் உரை, கழகம், சென்னை. 1975.

31. தமிழ்நாட்டுப் பாடல்கள், தொகுப்பு, நா. வானமாமலை, சென்னை. (இ.பதிப்பு) 1977.

32. தாலாட்டுக்கள் ஐந்நூறு, தொகுப்பு, ஆறு. அழகப்பன், பாரிநிலையம், சென்னை. 1972.

33. திருக்குறள், பரிமேலழகர் உரை, சென்னை. 1957.

34. தேவாரம், அடங்கன் முறை, இரண்டாம் பாகம், சென்னை.1, 1953.

35. திருவாசகம், பதிப்பு, ச. மெய்யப்பன், மணிவாசகர் நூலகம், சென்னை.1997.

36. தொல்காப்பியம், சொல்லதிகாரம். இளம், உரை, கழகம், சென்னை.

37. தொல்காப்பியம், சொல்லதிகாரம், நச். உரை, கழகம், சென்னை.

38. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், இளம். உரை, கழகம், சென்னை. 1956.

39. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், நச், உரை, கழகம், சென்னை. 1956.

40. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், பேரா. உரை. கழகம். சென்னை. 1966

41. நற்றிணை, அ. நாராயணசாமி ஐயர் உரை, கழகம், சென்னை. 1967.

42. நாலாயிரத்திவ்விய பிரபந்தம், மயிலை மாதவதாசன் பதிப்பு, சென்னை. 1950.

43. பத்துப்பாட்டு, முதற்பகுதி, சோமசுந்தரனார் உரை, கழகம், சென்னை. 1968.

44. பத்துப்பாட்டு, இரண்டாம்பகுதி, சோமசுந்தரனார் உரை, கழகம், சென்னை. 1968.

45. பரிபாடல், புலியூர்க் கேசிகன் உரை, பாரி நிலையம், சென்னை. 1971.

46. பாரதிதாசன் கவிதைகள், மணிவாசகர் நூலகம், பதிப்பு சிதம்பரம். 1992.

47. பாரதியார் பாடல்கள், தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர். 1987.

48. மலரும் மாலையும், கவிமணி தேசிகவிநாயகம் பிள்ளை, நா.பதிப்பு. 1951.

49. Abrams. M.H. 1953, The Mirror and the Lamp, New York.

50. Abrams, M.H. 1971, A Glossory of Literary Terms, (3d Edn), Madras.

51. Agesthialingam, S.1972, "A Syntactical Treatment of "Must" in Dravidian" in Dravidian Linguistics, A.U., A. Nagar.

52. Agesthialingam, S. 1997, "Linguistic Perspective on Literature," Paper presented at the seminar "Seminar on Linguistics and Tamil Development, A. Nagar.
53. Aristotle, about 335–322 BC, The Poetics, in Kaplan (op–cited).
54. Arnold, Mathew, 1949 (7th Printing, 1965) The Portable Mathew Arnold, New York.
55. Blamires, Harry, 1991, A History of Literary Criticism,London.
56. Chomsky, N.A. 1957, Syntactical Structure, The Hague.
57. Coleridge, S.T. 1831 Table Talk, Oxford, 1917, as quoted by Abrams.
58. Cowl. R.P. 1914, The Theory of Poetry in England, London.
59. Das Gupta, S.N. and S.K. Dey, 1947, A History of Sanskrit Literature, Calcutta.
60. Daniello, B. 1536, La Poetica, Vinegia quoted by Spingarn. op.cited.
61. Dryden. J. 1671, Preface to an Evening's Love, quoted by Cowl.
62. Enright, D.J. and Ernst De Chikera, 1962, English Critical Text, London.
63. Hazlilt, William, 1818, The English Poets, quoted by Cowl.
64. Horace, about 20BC. The Art of Poetry (Ars Poetica) in Criticism, ed by Charles Kaplan. (op.cited)
65. Hurd, R. 1766 Idea of Unviersal Poetry. quoted by Cowl.
66. Johnson, Samuel, 1765, Preface to Shakespeare in English critical Texts, ed. by Enright and Chikera. (op.cited).
67. Kaplan, Charles, (no date) Criticism. Twenty Major Statements, Sanfrancisco.
68. Kennedy, G.A. (ed) 1989, The Cambridge History of Literary Criticism. Vol.I Classical Criticism, Cambridge.
69. Longinus, Third Century?, On the Sublime, in Kaplan (op. cited).
70. Lowes, John, Livingston, 1919, Coventions, and Revolt in Poetry, London, (1938 Re issued.)
71. Mecaulay, T.B. Lord, 1825. De Doetrina Christiana, quoted by W.B.
72. Meenakshisundaran, T.P.1961, Professor Meenakshisundaran Sixty First Birth day Commemmoration Volume (collected Papers.) Annamalainagar.
73. Mill, J.S, 1833, "What is Poetry, and Two kinds of Poetry" in Early Essays ed. by J.W.M.Gibbs, London, 1897. quoted by Abrams.

74. Puttanham, 1583, Art of English Poetry quoted by Cowl.

75. Ramanujam, A.K. 1967. The Interior Landscape, Bloomington.

76. Rees. R.J. 1973. (Rep. 1976) English literature, An Introduction for Foreign Readers, London.

77. Scalinger, J.C. 1617, Poetics Libri, Septem, quoted by Spingarn.

78. Shanmugam Pillai. M. and David Ludden, 1976 Kuruntokai (Translation), Madurai.

79. Shelley, P.B. A Defence of Poetry, 1821. Published in1840, in Kaplan.

80. Sidney, Philip, Sir. 1595, An Apology for Poetry, in Kaplan.

81. Spingarn, J.E. 1899. (Fifth Imp. 1925) A History of Literary Criticism in the Renaissance, New York.

82. Smith, Alexander, 1835, The Philosophy of Poetry, quoted by Abrams.

83. Varadarajan, M. 1957 (2nd Ed. 1969) The Treatment of Nature in Sangam Literature, Madras.

84. Varadaraja Iyer, E.S, 1948, Tolkappiyam Porulatikaram, Translation into English, Annamalainagar, (Rep. 1995)

85. Wellek, Rene. 1955 (Rep. 1970) A Histroy of Modern Criticism, 1750–1950, The Romantic Age, London.

86. Wellek Rene, 1965 Do. Vol.4. Repr. 1983. The Later 19th Century, London.

87. Wimsatt, W.K.Jr. and Cleanth Brooks, 1957. (Fourth Indian Rep.1970) Literary Criticism. A short History, New Delhi.

88. Winchester, C.T. 1899, (Fourth Rep.1950) Some Principles of Literary Criticism.

89. Wordsworth, William. 1800, Preface to Lyrical Ballads, in Kaplan. (op.cited)

90. Zevelebil, Kamil, V. 1986 Literary Conventions in Akam Poetry, Institute of Asian Studies, Madras.

91. (DLT) A Dictionary of Literary Terms, ed. Cuddon, Indian Edition. Delhi 1970.

92. (PEPP) Princeton Eneyclopedia of Poetry and Poetics. 1974 Ed. Princeton. U.S.A.

93. (TL) Tamil Lexicon. U. Madras, Madars 1936.

□ □ □

மணிவாசகர் பதிப்பகம்

நிறுவனர்	:	தமிழவேள் ச. மெய்யப்பன்
நிறுவிய ஆண்டு	:	1961
வெளியீடுகள்	:	650
பல்கலைக்கழகப் பாடநூல்கள்	:	60
பரிசுபெற்ற நூல்கள்	:	50

தமிழ்நாட்டில் தலைசிறந்த பதிப்பகங்களுள் ஒன்று.

'எல்லாம் தமிழால் முடியும்' என்ற குறிக்கோளுக்காகப் பாடுபடுகிறது.

தரமான நூல்களை வெளியிடுவதையே உன்னத நோக்கமாகக் கொண்டிருக்கிறது.

ஆராய்ச்சி நூல்கள் வெளியிடுவதில் முதலிடம் பெறுகிறது.

இலக்கிய ஆய்வுக்குப் புதுவழி வகுக்கிறது.

அறிஞர்களின் சிந்தனைப் பதிவேடுகளாகத் திகழ்வன எமது நூல்கள்.

சிறந்த அமைப்புடையவை
சீரான விலையுடையவை
மொழிக் கொள்கை
விலைக் கொள்கை

இவற்றில் தெளிவான திட்டத்துடன் நூல்கள் வெளியிடும் பதிப்பகம்.